



**You have downloaded a document from
RE-BUS
repository of the University of Silesia in Katowice**

Title: Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza

Author: Leszek Zwierzyński

Citation style: Zwierzyński Leszek. (1998). Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza. Katowice : Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego



Uznanie autorstwa - Użycie niekomercyjne - Bez utworów zależnych Polska - Licencja ta zezwala na rozpowszechnianie, przedstawianie i wykonywanie utworu jedynie w celach niekomercyjnych oraz pod warunkiem zachowania go w oryginalnej postaci (nie tworzenia utworów zależnych).



UNIwersytet ŚLĄSKI
W KATOWICACH



Biblioteka
Uniwersytetu Śląskiego



Ministerstwo Nauki
i Szkolnictwa Wyższego

1001 107
Leszek Zwierzyński

Wyobrażenia akwaticzna Mickiewicza



Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1998



**Wyobrażenia akwaticzna
Mickiewicza**

*Mojej Żonie
Bożence*

**Prace Naukowe
Uniwersytetu Śląskiego
w Katowicach
nr 1744**

Leszek Zwierzyński

Wyobraźnia akwaticzna Mickiewicza

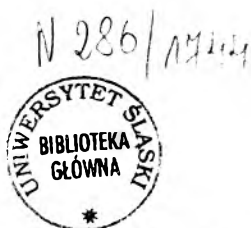


**Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Katowice 1998**



Redaktor serii: Historia Literatury Polskiej
Jerzy Paszek

Recenzenci
Marian Maciejewski
Marta Piwińska



BGN 2207

Spis treści

Wprowadzenie	7
--------------------	---

Część pierwsza

Akwatyczna symbolika *sacrum*

Rozdział I	
Poezja Mickiewicza a symbole i mity	15
Rozdział II	
Epifanie wodne	19
Rozdział III	
Symbolika zła	31
Rozdział IV	
Symbolika oczyszczenia i regeneracji	45
Rozdział V	
Symboliczne kształty czasu i wieczności	62

Część druga

Akwatyczna wyobraźnia form

Rozdział I	
Kształty wyobrażone w <i>Sonetach krymskich</i>	83
Rozdział II	
Pra-formy	100
Przestwór	102
Źródło	110
Kaskada	115
Rozdział III	
Kształty mitopoetyckie	121

Część trzecia

Akwatyczna wyobraźnia materii

Rozdział I

Woda i wyobraźnia 137

Rozdział II

Walka materii 141

Rozdział III

Transformacje 147

Postscriptum 164

Indeks tytułów utworów Adama Mickiewicza 166

Indeks nazwisk 168

Summary 171

Résumé 173

Wprowadzenie

Książka niniejsza jest próbą opisanego wyobraźni poetyckiej Adama Mickiewicza. Przez wyobraźnię rozumiemy tutaj nie tylko zdolność kreowania obrazów, lecz także coś bardziej istotnego – sposób postrzegania, odczuwania i przeżywania rzeczywistości, stanowiący jądro poetyckości i będący podstawą stwarzania nowych form ujmowania bytu. Filozoficzną tradycją, do której się odwołujemy, jest hermeneutyka. Paul Ricoeur, pisząc o roli poezji, stwierdza:

[...] dzięki fikcji, dzięki poezji otwierają się w rzeczywistości codziennej nowe możliwości „bycia-w-świecie”. Fikcja i poezja mierzą w byt, ale nie w jego modalność „bycia-danym”, lecz w modalność „możności-bycia”. Tym samym rzeczywistość potoczna doznaje przeobrażenia w coś, co możemy nazwać wariacjami wyobraźni, jakim literatura poddaje to, co realne.¹

Podstawową inspiracją będzie dla nas krytyka tematyczna – stworzony przez nią model wyobraźni, a także wypracowane sposoby jej badania. Zarówno u Starobinskiego, jak i Bachelarda² zaakcentowana jest jej zdolność do antycypowania nowych postaci bytu, do otwierania wokół nas „horyzontów tego co możliwe”. Z Bache-

¹ P. Ricoeur: *Język, tekst, interpretacja*. Oprac. K. Rosner. Przeł. K. Rosner, P. Graff. Warszawa 1989, s. 242.

² G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975, s. 383–413; J. Starobinski: *Wskazówki do historii pojęcia wyobraźni*. Przeł. W. Kwiatkowski. „Pamiętnik Literacki” 1972, z. 4, s. 217–219.

lardowskich prac o wyobraźni szczególnie ważne będzie ujęcie obrazu poetyckiego jako „nagłego wykwitu psychiki”, rozszerzającego się na cały tekst, wchodzącego w głębokie związki ze swym poetyckim kontekstem.

Na rodzimym gruncie próbę teoretycznego określenia wyobraźni i ram jej badania podjął ostatnio w książce *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza* Dariusz Seweryn³. Odwołując się do hermeneutyki, zaproponował ściślejsze związanie wyobraźni ze strukturami literackimi poprzez osadzenie w tradycji literackiej. Podporządkowanie wyobraźni strukturom literackim i prymarne potraktowanie tekstu poetyckiego przyniosło świetne wyniki interpretacyjne (szczególnie w analizach *Sonetów krymskich*), ale w ograniczonym stopniu pozwoliło opisać samą „wyobraźnię liryczną”. Nie istnieje ona tu właściwie jako całość, funkcjonuje raczej w postaci elementów ujawniających się w ramach interpretacji.

W niniejszej książce wyobraźnia poetycka znajduje się w centrum. Dotrzemy do niej poprzez interpretację konkretnych utworów (w nich się przejawia), ale potraktowana zostanie (zarówno w procesie badawczym, jak i na poziomie opisu) jako rzeczywistość nadrzędna i integralna. Dystynkcje rodzajowe i inne elementy struktury literackiej ważne są jako składniki niezbędne w akcie interpretacji, nie wpływające jednak bezpośrednio na oblicze wyobraźni; stanowi ona niejako „strukturę głęboką”, rozciągającą się w głąb i wszczeg wszystkich utworów Mickiewicza. (Artyzm utworów ma jednak zasadnicze znaczenie dla realności istnienia wyobraźni, dla jej poetyckiej prawdziwości). Tak rozumiana jej prymarność znajdzie odbicie w sposobie opisu: ona i poszczególne jej aspekty warunkują konstrukcję wywodu. Konkretnie utwory pojawią się więc w różnych rozdziałach — każdorazowo w płaszczyźnie innego aspektu wyobraźni, w ramach którego zostaną wyinterpretowane nowe sensy. Na poziomie opisu integralność utworów zostanie zachowana wtedy, gdy zawarte w nich elementy wyobrażeń są tak nierozzerwalnie związane z interpretacją całości, że bez niej byłyby niezrozumiałe. Interpretacja tekstu to faza wstępna, pozwalająca na zaistnienie całości świata poetyckiego, wewnątrz którego poszukiwać można „struktury głębokiej”. W tej drugiej fazie badanie polegać będzie na „wsluchaniu” się w wewnętrzny kształt wyobraźni, śledzeniu

³ D. S e w e r y n: *O wyobraźni lirycznej Adama Mickiewicza*. Warszawa 1996.

podstawowego jej zarysu i nieustannych metamorfoz. Kształtowanie się wyobraźni polega w istocie na stworzeniu swoistego wewnętrznego kodu poetyckiego, pozwalającego nie tylko na ujmowanie rzeczywistości w nowe formy, ale także na nasycanie tych form zarówno treściami własnych doświadczeń duchowych, jak i uniwersalnymi sensami symbolicznymi. Wyobraźnia poetycka nie jest jednak czymś gotowym, statycznym: rozwija się i ewoluuje; a ponieważ u Mickiewicza najdoskonalsze jej wcielenie zawarte jest w lirykach lozańskich, ku nim będą ciążyć niejako jej odczytania na poszczególnych poziomach badania.

Świat wyobraźni poetyckiej Mickiewicza będziemy poznawać przez pryzmat akwatyczności. Woda bowiem (jak stwierdza Marta Piwińska⁴) jest żywiołem macierzystym jego wyobraźni. Nietrudno wskazać obecność i rolę licznych wód w świecie poezji Mickiewiczowskiej: od balladowych jezior litewskich (a także jezior i rzek w *Konradzie Wallenrodzie*), poprzez morze *Sonetów krymskich*, rzeki z *Ustępu III* części *Dziadów*, źródła i stawy *Pana Tadeusza*, aż po wody *Lemanu*... I jeszcze wodne ogrody w IV części *Dziadów* i wody człowiecze – ły... Równie istotne będą tu wody wyobrażone, kreujące różne sfery rzeczywistości. Woda bowiem stanowi w poezji Mickiewicza nie tylko element świata przedstawionego, będący nośnikiem istotnych sensów, lecz także formę ujmującą dzieło się rzeczywistości, a nawet (dzięki swej zdolności do metamorfozy) – model poetyckiej kreacji. W samej poezji Mickiewicza (IV część *Dziadów*) ukazane są więzy łączące wodę i wyobraźnię: „Którą tylko na falach wyobraźnej pianki / Wydęło tchnienie zapału” (w. 165 – 166), „w myślach jak na fali! / Ustawna burza, zawieja / Błyśnie i zmierzchnie / Mnóstwo się zarysów skleja” (w. 590 – 593)⁵. Tak rozumianą akwatyczność będziemy badać nie w izolacji, lecz w zderzeniu z innymi żywiołami, tworzącymi Mic-

⁴ M. Piwińska: „I ziarno duszy nagie pozostało”. *Późne wiersze Mickiewicza w świetle twórczości genezyjskiej Słowackiego*. W: T a ż: *Juliusz Słowacki od duchów*. Warszawa 1992, s. 16.

⁵ Ujęcia akwatyczności bliskie niniejszej książce zob. A. C z a b a n o w s k a: *Wyobraźnia akwatyczna Młodej Polski*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 3; M. E l i a d e: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. W i e r u s z - K o w a l s k i. Łódź 1993, s. 185 – 207; G. B a c h e l a r d: *Woda i marzenia*. W: T e n ż e: *Wyobraźnia poetycka*. Przeł.

kiewiczowski świat. Woda zawsze jednak będzie w centrum jako punkt wyjścia i stałe odniesienie.

Drogą do wnętrza wyobraźni stanie się badanie kolejnych warstw akwatywności w poezji Mickiewicza. W części pierwszej opiszemy najistotniejsze aspekty symboliki akwatywnej (strukturę akwatywnego *sacrum*, symbolikę zła i oczyszczenia, symboliczne kształty czasu i wieczności), jej udział w kreowaniu Mickiewiczowskiej wyobraźni przez zakorzenienie w wymiarze sakralnym uniwersalnych rzeczywistości religii i mitu. Hierofaniczny fundament tej symboliki będzie wyznaczał zakres naszych badań. Część drugą wypełni interpretacja akwatywnej wyobraźni form: akcji kształtów akwatywnych, podstawowych form akwatywnych („przestworu”, „źródła” i „kaskady”), konstytuujących wyobraźnię poetycką Mickiewicza, wreszcie kształtów mitopoetyckich — nośnika wymiaru symbolicznego, uzyskiwanego nie dzięki odwołaniu do hierofanii sakralnych, lecz przez stworzenie wewnątrzpoetyckiego kodu znaków-wyobrażeń (kształtów łączących się w szeregi, ikonicznie wyrażające sensy symboliczne, pogłębiające i poszerzające zakres pierwszoplanowych treści tekstu). W części ostatniej, badając wyobraźnię materialną Mickiewicza, ukażemy, jak akwatywność organizuje i przenika całość świata *Pana Tadeusza*, zanalizujemy „walkę materii”, a także fundamentalne dla całej poezji Mickiewicza zjawisko transformacji — otwarcia (przez wyzyskanie substancjalnych własności wody) świata „twardych” bytów na transcendencję. Ten mechanizm symbolicznych metamorfoz wykorzystamy w interpretacji późnych liryków Mickiewicza, ukazując, jak stwarza w nich zarys nowego modelu obrazu poetyckiego. Na każdym poziomie poszukiwać będziemy właściwego dlań wymiaru symbolicznego, on bowiem w sposób fundamentalny określa wyobraźnię Mickiewicza. Nadrzędną funkcję w naszych badaniach spełni hermeneutyka i zakorzeniona w niej sztuka interpretacji. W poszczególnych częściach inspiracją metodologiczną będą Eliadowska fenomenologia symboli i krytyka tematyczna Bachelarda i Pouleta.

H. Chudak, A. Tatarkiewicz. Warszawa 1975; J. Bachórz: *Akwatywne motywy: jezioro, rzeka, morze*. W: *Słownik literatury polskiej XIX wieku*. Red. J. Bachórz i A. Kowalczykowa. Wrocław 1991, s. 7–11; *Topika wód i żegluga*. Red. A. Martuszevska. Gdańsk 1991.

Przyjęta perspektywa sprawia, iż poza naszym polem badawczym pozostaną ważne (często pierwszoplanowe) elementy utworów. Uważamy jednak takie stanowisko za możliwe i dopuszczalne, wszystko to bowiem zostało już wielokrotnie i znakomicie opisane. Przyjmujemy to wspaniałe dziedzictwo jako istniejącą, wspólną własność mickiewiczologii; również w niniejszej rozprawie jest ono potencjalnie obecne, do niego będziemy się odwoływać. Zajęliśmy się tu wyobraźnią, gdyż jej badanie jest, jak sądzę, najważniejszym zadaniem dzisiejszej mickiewiczologii.

Książka niniejsza stanowi skróconą wersję rozprawy doktorskiej. W związku z ograniczeniami wydawniczymi pominięto część o topice akwaticznej, o kosmogoniach akwaticznych i symbolicznych modelach świata. Książka zawdzięcza bardzo wiele, na kolejnych etapach powstawania, promotorowi Panu Profesorowi Ireneuszowi Opackiemu, któremu serdecznie za wszystko dziękuję. Podziękować pragnę także recenzentom: Panu Profesorowi Jackowi Łukasiewiczowi, Panu Profesorowi Markowi Piechocie, Pani Profesor Marcie Piwińskiej i Panu Profesorowi Marianowi Maciejewskiemu, za cenne wskazówki pozwalające na wprowadzenie istotnych poprawek. Dziękuję w szczególności sposób mojej żonie Bożenie — za dobroć, wyrozumiałość i wszechstronną pomoc w powstawaniu rozprawy. Za pomoc i życzliwość dziękuję również Rodzinie i Przyjaciółom. Wszystkim — za udział w stworzeniu mi „przestrzeni marzeń”.

Część pierwsza

Akwatyczna symbolika *sacrum*



Rozdział I

Poezja Mickiewicza a symbole i mity

1. Symboliczna struktura świata jest jedną z fundamentalnych cech Mickiewiczowskiej poezji. Taki jej wymiar koresponduje z rolą, jaką zaczął pełnić symbol i mit w romantyzmie europejskim¹. Sam Mickiewicz skonkretyzował swą koncepcję poezji mitologicznej (bliską Schelligiańskiej) w idei „świata bajecznego”, którą przedstawił we *Wstępie* do pierwszego tomu *Poezji*:

Gdy więc wszystkie władze umysłowe w ścisłej harmonii doskona-
lone były, [...] talent twórczy sztukmistrza greckiego zwracał się ku
staremu światu bajecznemu i umiał go wkrótce na nowy przetworzyć.
Odrzucił wszystko, co było grube, potworne, rażące, wyobrażenia
różnorodne i pomieszane uszykował, powiązał i w porządną ułożył
całość. Te zaś wyobrażenia, w całość uskładane, jakkolwiek oderwane,
czyli umysłowe, zawsze wyrażane były pod postacią rzeczy zmys-
łowych, ale rzeczy tak doskonałych i skończonych w sobie, jakie
przymioty umysłem tylko, czyli idealnie pojęte i wystawione być mogą.
Tym sposobem ze świata bajecznego powstał ideał świata zmysłowego,
czyli świat mitologiczny.²

¹ E. Mielecinski: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 27.

² A. Mickiewicz: *O poezji romantycznej*. W: Tenże: *Dzieła*. T. 5. Warszawa 1996, s. 111 – 112. Utwory Mickiewicza cytowane będą według edycji: A. M i c k i e-

Rekonstrukcji Mickiewiczowskiego programu poezji dokonał przekonywająco Bogusław Dopart, posługując się terminem „archaiki kulturowej”. Należy sięgnąć, wzorem Greków, do rodzimego świata bajecznego – pieśni ludowej – nie w celu jej naśladowania, lecz twórczej transformacji, stworzenia własnej, oryginalnej poezji: „Wykryć ład mitologiczny, tkwiący immanentnie w przechowywanym przez lud świecie wyobrażeń romantycznego średniowiecza.”³ Tradycja gminna bowiem zawierała jeszcze w sobie żywe doświadczenie tajemnicy, transcendencji, przechowała także w opowieściach symboliczną strukturę świata⁴. Dla scharakteryzowania stosunku Mickiewiczowskich ballad do ludowego „świata bajecznego” bardzo przydatne są ustalenia Marii Żmigrodzkiej: jej koncepcja ludowości intencjonalnej, podkreślenie roli cudowności i wagi sfery etycznej, a szczególnie zaobserwowany przez nią mechanizm wszczepiania w świat ludowy elementów heterogenicznych⁵. Takie właśnie mechanizmy transformacji tradycji ludowej, genialnie przez Mickiewicza zastosowane, przyniosły w rezultacie nową jakość – Mickiewiczowski świat ballad magicznych. W późniejszych fazach twórczości (*Dziady*, *Pan Tadeusz*) coraz istotniejszą rolę w kreowaniu wymiaru symbolicznego odgrywa symbolika biblijna.

2. W części niniejszej zajmiemy się symboliką sakralną. Podstawową symboliczną własnością wody jest jej potencjalność; „wody symbolizują całokształt wszelkich możliwości, są one *fons et origo*, macierzą każdej

wicz: *Dziela*. Wydanie rocznicowe 1898 – 1998. T. 1: *Wiersze*. Red. Cz. Zgorzelski. Warszawa 1993; T. 2: *Poematy*. Red. W. Florian przy współpracy K. Górskiego i Cz. Zgorzelskiego. Warszawa 1994; T. 3: *Dramaty*. Red. Z. Stefanowska. Warszawa 1995; T. 4: *Pan Tadeusz*. Red. Z. J. Nowak. Warszawa 1995; T. 5: *Proza artystyczna i pisma krytyczne*. Red. Z. Dokurno. Warszawa 1996.

³ B. Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 13–21, 64–66.

⁴ Tych aspektów nie zapewniała ówczesna teologia włączona w zrationalizowany system oświecenia. Dlatego w II części *Dziadów* w celu stworzenia symbolicznej wizji świata poeta sięgnął do obrzędu ludowego. O niesystemowości opowieści o rusalkach, elfach zob. C. S. Lewis: *Odrzucony obraz*. Przeł. W. Ostrowski. Warszawa 1986, s. 89–98.

⁵ M. Żmigrodzka: *Podstawowe cechy Mickiewiczowskiej ballady*. [Na prawach rękopisu]. Warszawa 1955. Zob. też. J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 283–321; W. Humiecka, H. Kapełusz: „Ballady i romanse”. S. Świrko: *Filomaci a folklor*. W: *Ludowość u Mickiewicza*. Red. J. Krzyżanowski, R. Wojciechowski. Warszawa 1958.

możliwej egzystencji. »Wodo, ty jesteś źródłem każdej rzeczy i wszelkiego istnienia!«⁶ Ta zdolność wody do kreowania świata przejawia się w różnoraki sposób w całej Mickiewiczowskiej poezji. Można nawet wskazać w niektórych utworach bezpośredni jej udział w dziele stwarzania kosmosu. Tak jest w *Sonetach krymskich*, chociażby w sonecie V *Widok gór ze stepów Kozłowa* („Tam? czy Allach postawił ścianą morze lodu”). W ramach szatańskiej kosmogonii dokonuje się stworzenie Petersburga — świata osadzonego na Otchłani w *Ustępie* III części *Dziadów*⁷.

Z cechy potencjalności, stanowiącej jądro akwatyeczności, wywodzą się poszczególne, partykularne funkcje symboliczne wody. Dla przejrzystości ujmijmy owe funkcje w następujące podstawowe kompleksy symboliczne:

- epifanie wodne;
- symbolika zła;
- symbolika oczyszczenia i regeneracji;
- symboliczne kształty czasu i wieczności.

Analiza roli poszczególnych kompleksów w poezji Mickiewicza wypełni kolejne rozdziały tej części naszej rozprawy. Terminu „symbol” używać będziemy w rozumieniu najbliższym Eliadego: „[...] symbol jest hierofanią, a zatem objawia rzeczywistość świętą lub kosmologiczną, której żadne inne »przejawy« (*sacrum*) nie potrafiłyby objawić”⁸; i Ricoeura: „Sposób, w jaki symbol wskazuje, kryje w sobie podwójną intencjonalność: występuje tu najpierw intencjonalność pierwotna czy też dosłowna, która jak każda intencjonalność znacząca zakłada przewagę znaku umownego nad znakiem naturalnym [...]; na tej intencjonalności pierwotnej wznosi się jednak intencjonalność druga, która poprzez [...] sens pierwszego stopnia [...], sens dosłowny i widoczny [...] wskazuje pewną sytuację człowieka w obrębie *sacrum* [...]”⁹

⁶ M. Eliade: *Traktat o historii religii*. Przeł. J. Wierusz-Kowalski. Łódź 1993, s. 185.

⁷ R. Przybylski: *Słowo i milczenie Bohatera Polaków. Studium o „Dziadach”*. Warszawa 1993, s. 244; zob. też L. Zwieryński: *Funkcja złudzenia w poezjach Adama Mickiewicza*. W: *Kłamstwo w literaturze*. Red. Z. Wójcicka i P. Urbański. Kielce 1996, s. 69–70.

⁸ M. Eliade: *Traktat...*, s. 429, 433.

⁹ H. Ricoeur: *Hermeneutyka symboli a refleksja filozoficzna*. W: *Tenże: Egzystencja i hermeneutyka*. Oprac. S. Cichowicz. Warszawa 1985, s. 78–79.

Interpretacja innych poziomów symboliki wody (formalnego i substancjalnego) zostanie przeprowadzona w następnych częściach rozprawy.

Rozdział II

Epifanie wodne

1. Sakralne nacechowanie wód obecne jest w całej twórczości Mickiewicza, od ballad po liryki lozańskie. Wyodrębnimy tu jednak tylko te przedstawienia wody, w których sakralność, boskość objawia się w sposób wyraźny i jednoznaczny.

Czyste, nie zwaloryzowane religijnie doświadczenie transcendencji zawarte jest w początkowych strofach *Świtezi*. Nakreślony tu został obraz, w którym wody jeziora objawiają świętość kosmosu:

Jeżeli nocną przybliżysz się dobą
I zwrócisz ku wodom lice,
Gwiazdy nad tobą i gwiazdy pod tobą,
I dwa obaczysz księżycy.

Niepewny, czyli szklanna spod twej stropy
Pod niebo idzie równina,
Czyli też niebo swoje szklanne stropy
Aż do nóg twoich ugina:

Gdy oko brzegów przeciwnych nie sięga,
Dna nie odróżnia od szczytu,
Zdajesz się wisieć w środku niebokręga,
W jakiejś otchłani błękitu.

(*Świtez*, w. 9–20)

Wyróżnić można w owym wizerunku kilka podstawowych rysów decydujących o jego charakterze. Dzięki dwóm zjawiskom — nocy i odbiciu — dokonuje się przemiana krajobrazu, ujawniająca to, co „inne”, „przekraczające”. Oba należą do podstawowych kategorii romantycznej epistemologii. „Nocna strona” (jak opisała to Halina Krukowska¹⁰) odsłania w świetle to, co zwyczajnie niewidoczne, także jego wymiar sakralny. Tak też dzieje się w *Świtezi* — noc uaktywnia tu symboliczne własności wody. Konkretny kształt sakralność uzyskuje w ramach zjawiska odbicia. Dzięki odbijaniu się nieba w wodach jeziora¹¹ powstaje niezwykle wizerunek kosmosu jako *c a ł o ś c i*. Zaistniałe w jeziorze niebo („niebo na dole”) uzupełnia górną, dostępną każdego dnia połowę nieboskłonu („niebo na górze”) — razem powstaje pełny okrąg („niebokrąg”). Przywrócenie Pełni nieprzypadkowo dokonuje się w wodzie — to właśnie wody, jak stwierdza Eliade, „na nowo wprowadzają, choćby na moment, pierwotną integralność”. Symbolika wód jest wręcz związana z „intuicją kosmosu jako jedności”¹². Wody jeziora ujawniają pośrednio istotną dla romantyzmu prawdę: nasz normalny dzienny świat jest niepełny, stanowi tylko połówkę rzeczywistości.

Ale ta przemiana kosmosu, dostrzegalna w jego obrazie, jest szersza, dotyka także samego obserwatora:

Jakby nie stał na twardym brzegu znanego, ziemskiego i materialnego jeziora, ale wisiał „w środku niebokręga”, w „jakiejś otchłani błękitu”, próżno szukając dla zmysłów tych punktów oparcia, które znajduje w codzienności. Jakby inny świat!

I nie darmo użył tu Mickiewicz określeń „środek niebokręga”, otchłani — określeń przywodzących na myśl ogrom kosmosu, jego nieskończoność przestrzenną. Nieskończoność, w którą ów obserwator wstępuje z twardego i skończonego brzegu *Świtezi* — nieskończoność, która nie jest *o b o k* świata konkretnego i empirycznie definiowalnego, ale jest tego świata jakby „dalszym ciągiem”, prze-

¹⁰ H. K r u k o w s k a: „Nocna strona” romantyzmu. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Ż m i g r o d z k a. Wrocław 1974.

¹¹ I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e n ż e: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979, s. 54—55.

¹² M. E l i a d e: *Traktat...*, s. 191—193.

dłużeniem ze znajomego brzegu w nieznana otchłań, ze świata twardej i uchwytnej zmysłami materii w świat nieskończoności, nie dający się już zmysłami precyzyjnie uchwycić.¹³

Zmienia się tu relacja między „obserwatorem” a światem: nie tylko widzi on ową „otchłań błękitu”, lecz — co ważniejsze — zdaje się „wisieć w środku niebokręga / W jakiejś otchłani błękitu”. Oddana została nie tylko nowa sytuacja epistemologiczna, lecz także — ontologiczna. „Obserwatora” łączy z nieskończonością inny rodzaj stosunku niż z dotychczasowym, zwykłym światem. Wyrażone tu bowiem zostało więcej niż tylko poznawanie: to totalne, obejmujące całość ludzkiego bytu, przeżycie nieskończoności, transcendencji, włączające przeżywającego do wewnątrz Bytu. Nie jest już tylko zewnętrznym widzem, lecz staje się uczestnikiem objawiającego się kosmosu („otchłani błękitu”)¹⁴. Zauważmy, iż próba opisanego doświadczenia transcendencji wymogła użycie języka innego niż oświeceniowy — symbolicznego. Odczucie nowości, niewyrażalności sytuacji podkreślone jest przez stworzenie nowego słowa („niebokręga”). To jakby pierwsze nazwanie nowego świata.

W istocie bowiem człowiek staje się tu uczestnikiem mitycznego dzieła stwarzania. Opisana nocna przemiana krajobrazu, ujawniająca jego numinotyczny charakter, unicestwia dzienny ład: ginie horyzontalny krąg jeziora, zamazane zostają granice bytu, a nawet podstawowe kierunki orientujące przestrzeń (górze i dół). Jednocześnie przestrzeń staje się nieskończona (linie krajobrazu wyraźnie rozbiegają się od centralnego punktu obserwatora): „szklanna spod twej stopy / Pod niebo idzie równina”, „niebo swoje szklanne stropy / Aż do nóg twoich ugina”; dzienna, płaska powierzchnia jeziora („tafla”) przemienia się w głębię („otchłań”). Ale świat nie pozostaje chaosem, gdyż ustanowiony zostaje nowy ład — w miejsce horyzontalnego kręgu jeziora zjawia się

¹³ I. O p a c k i: „*W środku niebokręga*”, O „*Balladach i romansach*” Mickiewicza. W: T e n ż e: *W środku niebokręga*. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 18–19.

¹⁴ W pejzażu tym dostrzec można pierwszy ślad symbolu Człowieka Kosmicznego, który później w *Dziadach* części III stanie się jedną z podstawowych figur organizujących świat dramatu. Zob. Z. K ę p i ń s k i: *Mickiewicz hermetyczny*. Warszawa 1980, s. 204–210, 224; R. B u g a j: *Hermetyzm*. Wrocław 1991, s. 120.

nieskończony, porządkujący wszystko wertykalny „niebokrąg”. Ten nowy ład ma jednak zupełnie inny charakter: wewnątrz wertykalnej wizji kosmosu zawiera się odtąd stale dziwność (cudowność i tajemnica). Człowiek zostaje włączony w całość bytu, co likwiduje jego alienację, ale zarazem sprawia, że przestaje być on panem tego, co się wydarza, czego doświadcza. Całość przeżycia ma wyraźne rysy „*mysterium tremendum*”¹⁵. Prawdziwość tego „parareligijnego” doświadczenia potwierdza opowieść córki Tuhana, która w momencie metamorfozy świata zawieszona została w środku żywiołów, między egzystencją ludzką, a bytowaniem transcendentnym.

2. Osobowe hierofanie przejawiają się w *Świtezi* na dwóch poziomach rzeczywistości. Na poziomie opowieści córki Tuhana występują epifanie w znaczeniu biblijnym, chrześcijańskim, zgodnym z definicją Karla Rahnera: „Oznacza ona tu historycznie sprawdzalną ingerencję osobowego Boga w świat. Rozróżnia się teofanie, chrystofanie, pneumatofanie i angelofanie.”¹⁶ Pierwsza z hierofanii to angelofania: anioł ujrany we śnie. Druga to teofania, bezpośrednia ingerencja Boga w historię, przemiana zagrożonego miasta w jezioro:

Wtem jakaś białość nagle mnie otoczy,
Dzień zdaje się spędzać noc ciemną,
Spuszczam ku ziemi przerażone oczy,
Już ziemi nie ma pode mną.

(*Świtez*, w. 157 – 160)

Ta teofania jest już związana z żywiołem akwatycznym – przejawem działania Boga są zatapiające miasto wody. Epifanie Boga Abrahama stanowią wewnętrzny, ściśle chrześcijański krąg *sacrum* w *Świtezi*, dostępny wyłącznie poprzez medium wysłanniczki. Na poziomie zdarzeń ona sama jest manifestacją transcendencji: „Bóg wam przez moje opowiada usta.” Ale jej status jako hierofanii jest skom-

¹⁵ R. Otto: *Świętość. Elementy irracjonalne w pojęciu bóstwa i ich stosunek do elementów racjonalnych*. Przeł. B. Kupis. Wrocław 1993, s. 39 – 55.

¹⁶ K. Rahner, H. Vorgrimler: *Mały słownik teologiczny*. Przeł. T. Mieszkowski, P. Pachciarek. Warszawa 1987, s. 108.

plikowany i niejednoznaczny. Nawet gdy rozpatrywać go wyłącznie w kontekście chrześcijańskim, trudno ją wtłoczyć w ramy tradycyjnie rozumianych objawień. Nie jest wizją, lecz realnie działającym bytem. Nie niebo, lecz woda to jej miejsce pobytu, z niej bowiem się wynurza. Będąc wysłanniczką Boga, jest jednocześnie częścią hierofanii akwatywnej. Samo jej zjawienie się jest wprawdzie bliższe baśni niż mitowi (częsty składnik baśniowych fabuł stanowi wyłowienie rusałki lub innej istoty wodnej), w baśniach jednak wyłowienie oznacza zawładnięcie istotą wodną, zdobycie jej mocy. Tu Pani sama wynurza się z sieci i „do brzegu dąży”. Zachowuje władzę kierowania swymi czynami, budzi respekt, nawet lęk. Pozostaje na czas przekazywania „wieści”, po czym z własnej woli znika. Właśnie to zniknięcie jest prawdziwą hierofanią żywiołu wodnego:

Szum słyhać w puszczy, poburzona fala
Z łoskotem na brzeg leci.

Jezioro do dna pękło na kształt rowu
Lecz próżno za nią wzrok goni,
Wpadła i falą nakryła się znowu,
(*Świtez*, w. 187–191)

Elementy tego przedstawienia (wiatr, „poburzona fala”, „pęknięcie” jeziora) są charakterystycznymi przejawami epifanii akwatywnych we wczesnoromantycznych utworach Mickiewicza. Najpełniejszym wizerunkiem takiej epifanii jest zjawienie się Świtezianki, objawiającej strzelcowi swe prawdziwe mityczne wcielenie Pani jeziora:

Wtem wiatr zaszumiał po gęstym lesie,
Woda się burzy i wzdyma.

Burzy się, wzdyma, pękają tonie,
O niesłychane zjawiska!
Ponad srebrzyste Świtezi błonie
Dziewicza piękność wytryska.

(*Świtezianka*, w. 63–68)

Świtezianka mocniej niż córka Tuhana związana jest z żywiołem wodnym. Nie tylko wynurza się z jeziora, lecz stanowi wyraźnie jego częśćkę, osobową emanację. Użyty tu czasownik „wytryska” wyraża

współistotność, tożsamość nimfy i wody. Także w innych aspektach jej bytu widoczne są związki z wodą. Jest tajemnicza, zmienna: uroczą, kuszącą, lecz także groźną, bezlitosną, nieludzką. Przejawia się w tym ambiwalencja nimfy jako archaicznej istoty sakralnej. Jest częścią wód jeziora, które wspomagają ją swą mocą, a gdy w przebiegu kuszenia dziewczęce wdzięki nie wystarczają, by zwabić strzelca, także bezpośrednim oddziaływaniem: „Wtem modra fala prysnąwszy z brzegu / Z lekka mu w stopy załechce.” Odpowiadająca zachowaniu nimfy biegunowość samej wody jest najwyraźniej widoczna w zestawieniu dwóch postaci jej epifanii — początkowej i końcowej. Początek to objawienie mocy „stwórczej” („narodziny” Świtezianki — w. 63 — 68), koniec to destrukcja, pochłonięcie istot żywych. Ta dwuznaczność przejawów żywiołu wodnego w *Świteziance* wywodzi się z ambiwalencji wartości symbolicznych wody (tworzenie — niszczenie).

Zarówno w *Świteziance*, jak i w *Świtezi* najważniejszym znakiem epifanii akwatycznej wydaje się „pęknięcie toni”. Naocznie wyraża ono przekraczanie granicy, transcendowanie. Powierzchnia wody jest idealnym, powszechnie dostępnym modelem granicy między dwiema sferami bytu. To ważna fizyczna właściwość wody, sprzyjająca wykorzystaniu tegoż żywiołu przez Mickiewicza do kreowania w balladach rzeczywistości mitycznej, transcendentnej. Pęknięcie toni wody („rozdarcie” materii) jest widzialną częścią symbolu, wyrażającego przebijanie się jednej sfery bytu w drugą, wdzieranie się rzeczywistości mitycznej w ziemską. W *Świtezi* i *Świteziance* podobieństwo form epifanii akwatycznych wynika z tego, iż przestrzeń transcendentna stworzona została przez symbole porządku kosmologicznego. Epifanie kreowane przez symbole porządku teologicznego, obecne w *Świtezi*, są, jak wspomnieliśmy, uwewnętrznione (występują wyłącznie w ramach opowiadania córki Tuhana), a więc nie wpływają na przedstawienia wody.

Podobieństwo objawiania się wody, jako rzeczywistości transcendentnej w świecie ziemskim, nie ogranicza się jednak do samych ballad. Gdy zestawimy ballady „rusalczane” z *Hymnem na dzień Zwiastowania N. P. Maryi*, zamieszczonym w tym samym tomiku poezji, uderzająca jest zbieżność niektórych obrazów. Podobieństwo przedstawień postaci kobiecych, Świtezianki — istoty mitycznej („Jej twarz jak róży bladej zawoje, / Skropione jutrzeńki leżką;”), i Maryi — Matki Boga („Jak ranek z morskiej kąpeli / I jutrznia — Maryi lica”), da się wytłumaczyć funkcjonującym we wczesnej poezji Mickiewicza rokokowym ideałem

urody kobiecej. Dla naszych rozważań istotne jest rozpoznane już podobieństwo tego wyobrażenia do narodzin Afrodyty¹⁷. Grecka bowiem bogini miłości została, podobnie jak Świtezianka, zrodzona z wody (z morskiej piany). A więc u podstaw wizerunku Maryi w *Hymnie...* tkwi akwaticzna epifania istoty mitycznej. Dla całości przedstawień ważny jest również analogiczny w obu utworach ruch wznoszenia się („wschodzi na Syjon dziewica” i „ponad Świtezi błonie wytryska”). Podstawowa odmienność (oprócz oczywistej różnicy statusu bytu pozaliterackiego) wydaje się wynikać z tego, iż Świtezianka jest w balladzie rzeczywiście istotą wodną, natomiast w wizerunku Maryi w *Hymnie...* woda obecna jest wyłącznie w członie wyobrażającym. Sprawa nie jest jednak tak oczywista: w tradycji chrześcijańskiej Matka Boska jest wyraźnie związana z żywiołem wody. Ślady tych związków znaleźć można zarówno w modlitwach (np. *Godzinki do N. P. Maryi*), jak i barokowych utworach religijnych¹⁸. Jednym z najbardziej znanych tytułów Maryi jest „Gwiazda Morza”, częste są też tytuły „nautyczne” (np. „Port Tonących”). Te związki z wodą opierają się na teologicznej intuicji, przedstawiającej postać Matki Boga nie tylko jako napełnioną Duchem Świętym, lecz jako będącą widzialnym „naczyniem” Ducha Świętego na ziemi, pełniącą zastępczo „strukturalnie” Jego funkcję¹⁹. A jedną z podstawowych epifanii Ducha Świętego jest właśnie woda (w momencie stworzenia „Duch Boży unosił się nad wodami”, Rdz 1, 1; epifania Ducha Świętego w czasie chrztu Jezusa w Jordanie, Mk 1, 9–10). Sam Mickiewicz w późniejszych *Zdaniach i uwagach* umieszcza taki dwuwers:

VENI CREATOR SPIRITUS

Niech się twa dusza jako dolina położy
A wnet po niej jak rzeka popłynie Duch Boży.

W *Hymnie...* najistotniejszy jest moment Inkarnacji, której obraz dokładnie odpowiada akwaticznym hierofaniom z ballad: „Pękły

¹⁷ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 210–211.

¹⁸ E. Kotarski: *Sarmaci i morze. Marynistyczne początki w literaturze polskiej XVI–XVII wieku*. Warszawa 1995, s. 262.

¹⁹ *Mały słownik maryjny*. Red. A. Bossard. Przeł. K. Brodzik. Niepokalanów 1987, s. 95–96.

niebios zwierciadła." Wprawdzie wtargnięcie elementu transcendentnego w rzeczywistość ziemską dokonuje się tu z góry, z nieba, a nie z dołu, z wody, jak w balladach, lecz niebo wyobrażone zostało na podobieństwo powierzchni wody („zwierciadła"). Utożsamienie nieba i wody, którego podstawą jest odbicie, było, jak wykazał Ireneusz Opacki²⁰, częstym motywem poezji romantycznej. Obecne jest również w interpretowanym już uprzednio fragmencie *Świtezii*, w którym niebo to „szklane stropy", analogiczne do „szklanej równiny" jeziora. W *Hymnie...* i *Świteziance* można wskazać podobieństwo innych jeszcze elementów związanych z epifanią: „Biała gołąbka spadła [...] I srebrzystej pierzem tęczy / Niebianki skronie uwięczy" (*Hymn...*); „Jak tęcza śmiga w krąg wielki / [...] Srebrnymi pryska kropelki" (*Świtezianka*). Podobieństwo w obrazowaniu wynika między innymi (jak już zauważyliśmy) z bliskości czasowej powstania analizowanych utworów, ale, jak się wydaje, można też wskazać ważniejszą przyczynę izomorfizmu występujących w nich epifanii. Mickiewicz w kreowaniu obrazów *Hymnu...*, opartych na symbolach porządku teologicznego (treścią utworu są prawdy ściśle chrześcijańskie), wykorzystuje jako fundament symbole kosmologiczne, zresztą w zgodzie z tradycjami sztuki chrześcijańskiej. Wyraźniejsze widoczne jest to już w inicjalnym obrazie „Przeczystej Rodzicy": „Nad niebiosa twoje skronie / Gwiazdami Twój wieniec płonie." Wykorzystana jest tu symbolika Niewiasty apokaliptycznej, ale całe przedstawienie opiera się także na tradycji chrześcijańskiej, w której nastąpiła kosmologizacja pierwotnych symboli biblijnych²¹. Poczynione obserwacje pozwalają stwierdzić istnienie ważkiego mitycznego aspektu osadzenia *Hymnu...* we wczesnej twórczości Mickiewicza²².

3. Epifanie akwatyczne w opisanym powyżej uniwersalnym, kosmologicznym kształcie, są właściwością wczesnej poezji Mickiewicza.

²⁰ I. Opacki: *Uroda...*, s. 54–55.

²¹ J. Hani: *Symbolika świątyni chrześcijańskiej*. Przeł. A. Q. Larique. Kraków 1994, s. 15–18. M. Eliade: *Historia wydarzeń i idei religijnych*. Przeł. S. Tokarski. T. 2. Warszawa 1994, s. 262–265.

²² Cz. Zgorzelski: „Wschodzi na Syjon Dziewica". W: *W Tobie jest światłość*. Lublin 1993, s. 42–44. O tymże utworze M. Maciejewski: „[...] Ażeby [...] ciało [...] powróciło w Słowo. Próba kerygmatycznej interpretacji liryki religijnej Mickiewicza. W: *Polska liryka religijna*. Red. S. Sawicki, P. Nowaczyński. Lublin 1983.

Powracają, lecz w zupełnie zmienionej postaci, w dwóch utworach z późniejszych faz twórczości poety. Nie mamy tu właściwie do czynienia z epifanią akwaticzną w ścisłym tego słowa rozumieniu, gdyż woda jest tu raczej miejscem lub sposobem przejawiania się transcendencji. W wierszu *Rozum i wiara* woda wyraża to, co ziemskie i ludzkie. Przedstawiona jest w postaci oceanu, części natury, a w samej jej substancji nie zostaje zaktualizowany wymiar symboliczny. Jednakże symbolika kosmologiczna, wykorzystana w pierwszych trzech strofach do kreowania postaci proroka-podmiotu, tworzy niejako ramę, wewnątrz której cała rzeczywistość oglądana jest w biblijnej perspektywie. Obrazy wywodzące się z *Biblii*, w których woda staje się (podobnie jak w drugiej strofie potop) przejawem Bożej potęgi, pojawiają się również w dalszej części wiersza. Taki charakter ma przedstawienie stworzenia i okiełznania akwaticznego żywiołu z VII strofy, wyraźnie odwołujące się do *Księgi Rodzaju i Psalmów*:

Jest Pan, co objął oceanu fale
I ziemię wiecznie kazał mu zamącać;
Ale granicę wykował na skale,
O którą wiecznie będzie się roztrącać.

(*Rozum i wiara*, w. 25 – 28)

Podobnie w strofie X ocean (będący zresztą alegorią ludzkiego rozumu) służy ukazaniu Bożej potęgi: „[...] tyś kroplą w Jego wszechmocnej dłoni.” Prawdziwa epifania boskości dokonuje się w ostatniej strofie. Tu światło łączy się z wodą, tworząc nową materię: „Promień wiary [...] topi twe krople, zapala twe gromy.” Zwykle światło rozpuszcza się, roztopia w wodzie. Mickiewicz odwrotnie: roztopia światłem wodę. W odróżnieniu od hierofanii z ballad, gdzie przejawem wkraczania rzeczywistości transcendentnej w ziemską było „rozrywanie się” materii, tu boskość subtelnie wnika w nią, przemieniając. Powierzchnia wody („pogodne zwierciadła”) nie pęka, lecz promień światła ją „oświeca”. Sformułowanie „zapala twe gromy” nie tylko ewokuje obrazy ognia, światła, lecz także sugeruje, iż przemienione morze staje się drugim niebem – „niebem na dole”.

Motyw łączenia światła i wody powraca jeszcze raz w *Widzeniu*, reprezentującym późną, mistyczną fazę twórczości Mickiewicza. Woda pojawia się tu trzykrotnie. Na początku i na końcu utworu pełni funkcję

podobną, jak w wierszu *Rozum i wiara*: jest modelem rzeczywistości ziemskiej, która staje się przezroczysta, dostępna w momencie postrzegania jej „oczami duchowymi”. W obu wypadkach mowa jest wyraźnie o wodzie w sensie dosłownym, fizycznym. Wykorzystana jest tu jej zmienność, naturalna zdolność bycia zarazem „sobą”, konkretną rzeczywistością (rzeką, jeziorem, morzem), jak i „szybą”, medium, udostępniającym to, co jest zanurzone wewnątrz niej, oraz to, co znajduje się poza nią. Centralne wyobrażenie w *Widzeniu* – „morze świata” wypływające z Boga – wykorzystuje opisaną już zdolność wody i światła do wzajemnego przenikania się, odwołując się jednocześnie do symboliki biblijnej:

Teraz widziałem całe wielkie morze
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.

(w. 17 – 19)

Epifania ta jest połączeniem dwóch przedstawień wody transcendentnej, niebiańskiej, znajdujących się w *Apokalipsie*. Pierwsze to wizerunek wody statycznej, morza kryształowego przed tronem Boga: „A przed stolicą jakby morze szklane, podobne do kryształu” (Ap 4, 6a). Drugie to obraz wody dynamicznej, rzeki: „I ukazał mi rzekę wody życia, jasną jak kryształ, wychodzącą ze stolicy Boga i Baranka” (Ap 2, 1). Owa nowa świetlista materia powstała ze złączenia światła i wody, mając cechy ich obojga, staje się rzeczywistością *par excellence* transcendentną, przekraczającą własności świata ziemskiego. Woda użycza tu niejako światłu swych zdolności płynięcia, rozlewania się, wypełniania przestrzeni. Płynne światło jest bardziej konkretne, dotykalne niż zwykłe promienie (gęstsza materia!), wydaje się też bardziej trwale (niegasnące). Te fizyczne własności wody, połączonej ze światłem w sposób namacalny, odzwierciedlają przemianę wody na poziomie symbolicznym, dokonującą się w *Apokalipsie*: woda z siedliska chaosu (Otchłań) staje się rezerwuarem transcendencji, nośnikiem Boskiego ładu²³. Przestrzeń realna (zjawiska fizyczne) i symboliczna w późnej

²³ *Słownik teologii biblijnej*. Red. nac. X. L e o n - D u f f o u r. Tłum. i oprac. K. R o m a n i u k. Poznań – Warszawa 1985, s. 508.

twórczości Mickiewicza ściśle do siebie przylegają, wspólnie kreując jej mistyczne sensy.

4. Najbardziej niezwykle epifanie akwaticzne zawierają liryki lozańskie. Przejawem Boskości są różne formy źródła w *Snuć miłość*, a także „[fale] zielone” z wiersza *Gdy tu mój trup...* W centrum jednak stoi niewątpliwie „woda wielka i czysta”. Wskazany już przez nas w *Widzeniu* proces likwidacji granicy między światem widzialnym i niewidzialnym, zlewania się transcendentnego i ziemskiego dobiega tu kresu. Woda jest tu transcendencją. Stanowi epifanię w zupełnie innym sensie niż dotychczas opisane. Wiąże się to ze zjawiskiem obecnym w całym cyklu, które Marian Maciejewski określił jako „pełna unifikacja podmiotu z naturą”²⁴, swoistym panteizmem liryków lozańskich. Sensów niesionych przez ową transcendentną wodę nie da się jednak bezpośrednio wywieść ani z symboli porządku kosmologicznego, ani z symboli porządku teologicznego. Nie tradycyjne bowiem symbole tworzą kształt boskości w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Da się wprawdzie, jak czynił to w znakomity sposób Marian Maciejewski, wykazać, iż ontologiczna i moralna waloryzacja wody jest zakorzeniona w tradycji biblijnej²⁵ (owa tradycja ma niewątpliwą udział w zaistnieniu wody jako przestrzeni mitycznej), lecz nie da się za pomocą Eliadowskiej lub biblijnej fenomenologii symbolu wydobyć z liryku *Nad wodą wielką i czystą...* swoistych dłań i niepowtarzalnych sensów symbolicznych. Kontekst symboliki mitycznej i biblijnej wystarczy (i jest konieczny), by skonstatować boskość wody w utworze, lecz nie wystarcza, by ją zinterpretować. Ogólne, opisane przez Eliadego, sensy symboliczne wody (jej wieczność, bycie fundamentem całej rzeczywistości, możliwość zawarcia w sobie całego kosmosu, moc oczyszczania i przemieniania) są niewątpliwie obecne u podstaw tego niezwyklego obrazu wody, pejzażu będącego bezpośrednią ikoną transcendencji. Aby jednak odczytać sensy tego przedstawienia, aby ikona mogła przemówić, niezbędna jest analiza i interpretacja kształtów, form wyobrażonych, tworzących tu na nowo i od początku jednorazowy i niepo-

²⁴ M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, T. 14, z. 1, s. 56–57.

²⁵ T e n ż e: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 344–345.

wtarzalny symbol. Konieczne jest również sięgnięcie do właściwości wody jako substancji, one bowiem ustanawiają fundament tego utworu. Liryk *Nad wodą wielką i czystą...* nie powtarza symboliki wody, lecz ją stwarza.

Rozdział III

Symbolika zła

1. Dwoistość, biegunowość symbolicznych znaczeń wody, widoczna w ambiwalencji obliczy akwaticznego *sacrum*, przejawia się również w innej związanej z nią sferze — w symbolice zła i oczyszczenia. Obszarem badania symboliki zła w poezji Mickiewicza będą dla nas *Ballady i romanse*. Woda stanowi tu centrum rzeczywistości. Jest to szczególnie widoczne w tzw. balladach rusańczanych, ale ślady istotnego jej znaczenia obecne są także w *To lubię, Tukaju*, a nawet w romansie *Dudarz*. Wszystko, co istotne, dzieje się wokół wody, a w końcu ona sama staje się miejscem, a także — podmiotem wydarzeń.

W balladach tych, w kulminacyjnym momencie akcji następuje katastrofa: rozpada się oswojony, ludzki świat, ukazując inną rzeczywistość — nie-ludzką, nieprzewidywalną, transcendentną. Owa katastrofa następuje każdorazowo po jakowymś złym czynie. W *Świtezii* jest to napad na bezbronnych, w *Świteziance* złamanie przysięgi, w *Rybce* wiarołomność, a w *Liliach* zabójstwo. Powiązanie katastrofy-kary ze złym czynem nie zawsze jednak okazuje się proste i zrozumiałe. Kara nie tylko jest surowa, nieproporcjonalna do przewinienia (*Świtezianka*), lecz, co gorsza, często zostaje wymierzona nie bezpośrednio za dokonane zło, lecz w następstwie innej, moralnie obojętnej czynności (zerwanie kwiatów, spacer). Kara dokonuje się najczęściej w wodzie. Zdarzenia te próbowano wyjaśnić różnorako, chociażby w ramach ludowego po-

czucia winy i kary²⁶. Jednak porównanie *Lilii* Mickiewicza z ludowym pierwowzorem pozwala stwierdzić, iż kategorie Mickiewiczowskiego świata nie pokrywają się z zasadami ludowej sprawiedliwości²⁷. Trzeba w interpretacji ballad Mickiewicza zakreślić odmienne od ludowego koło hermeneutyczne. Spróbujmy zbadać, jaka symbolika wyraża tu zło²⁸.

Przyjrzyjmy się w tym celu zdarzeniom w *Świteziance*. W balladzie tej całość akcji przebiega wewnątrz przestrzeni wyznaczonej brzegami jeziora. Aby wydobyć z niej konkretną symbolikę, umożliwiającą adekwatną interpretację utworu, zbadamy szczegółowiej dwie części jego akcji. Pierwszy istotny element to przysięga strzelca:

Chłopiec przyklęknął, chwycił w dłoń piasku,
Piekielne wzywał potęgi,
Klął się przy świętym księżycu blasku,
(w. 41—43)

Uwagę badaczy zwracał dotąd najczęściej wers 42. Bogusław Dopart stwierdza wprost, iż wezwanie piekielnych potęg oznacza oddanie się demonicznym mocom, co doprowadza strzelca do zguby²⁹. Taka interpretacja wynika z zastosowania w opisie świata kategorii chrześcijańskich i konsekwentnego dzielenia rzeczywistości według dualistycznego schematu boski-szatański³⁰. Następstwem tego jest jednoznacznie negatywna etycznie ocena piekła i „potęg piekielnych” (a więc także

²⁶ S. Żółkiewski: *Spór o Mickiewicza*. Wrocław 1952, s. 56—64.

²⁷ I. Opacki: „*W środku...*”, s. 29.

²⁸ Nie będziemy się tu zajmować genologią ballad, konwencjami literackimi, ani problemami narratora ballad, opisali to bowiem precyzyjnie I. Opacki, Cz. Zgorzełski: *Ballada. Poetyka. Zarys encyklopedyczny*. Red. M. R. Mayenowa i Z. Kopczyńska. Wrocław 1970; Cz. Zgorzełski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976; I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975.

²⁹ B. Dopart: *Mickiewiczowski...*, s. 95. Borowy interpretuje przysięgę wyłącznie jako żart, element konwencji literackiej. Ale dla nas istotny jest obraz świata w balladach i funkcja, jaką pełni w nim forma przysięgi. Zob. W. Borowy: *O poezji Mickiewicza*. T. 1. Lublin 1958, s. 88.

³⁰ Tamże, s. 73—74. Zob. też K. Górski: *Pogląd na świat młodego Mickiewicza*. Warszawa 1925, s. 118—119.

potępienie ludzkiego z nimi kontaktu). Gdy jednak potraktujemy jako znaczącą całość przysięgi, to zauważymy, iż strzelec włączył w nią trzy sfery: ziemię, podziemie i niebo. Epitet „święty”, dotyczący „księżycy blasku”, jest absolutnie nie do pogodzenia z chrześcijańską wizją rzeczywistości. Takie określenie przenosi nas w świat archaicznych mitologii, gdzie obecne są sakralizowane moce kosmiczne. W świecie tym piekło nie nosi jednoznacznego znamienia zła, lecz jest raczej nacechowaną etycznie krainą zmarłych³¹. Hipotezę o demonicznym charakterze przysięgi strzelca podważa nazwanie jej przez narratora „przysięgą świętą” (w. 110). Istotne jest też, iż w akcji ballad magicznych szatan nie uobecnia się w żadnej postaci³². Pojawia się tylko werbalnie w bajaniach starców, które przytacza narrator *Świtezianki*. Postaci teologii chrześcijańskiej obecne są wyłącznie pośrednio, w wypowiedziach bohaterów.

Z zakreślonym jako koło hermeneutyczne kręgiem „archaiki kulturowej” wiąże się symbolika kosmologiczna. Aby w ramach tego kręgu wyłonić konkretną symbolikę, rządzącą przebiegiem zdarzeń, przyjrzymy się momentowi, w którym strzelec ulega pokusie. Oparł się on zarówno perspektywom ponadludzkiego kształtu życia w wodach jeziora, jak i wdziękowi *Świtezianki* („Podbiega strzelec i staje w biegu, / I chciałby skoczyć i nie chce;”). Dopiero sama woda jeziora dokonuje tego, co nie udało się nimfie:

Wtem modra fala prysnąwszy z brzegu
z lekka mu stopy zalechce.

I tak go łechce, i tak go znęca,

Tak się w nim serce rozplywa,
Jak gdy tajemnie rękę młodzieńca
Ściśnie kochanka wstydliva.

(w. 103–108)

Dopiero teraz „Zapomniał strzelec o swej dziewczynie. / Przysięgą pogardził świętą”. Nie dobrowolny wybór, lecz zniewolenie mocą jeziora stało się przyczyną jego klęski. Zło przyszło do niego z zewnątrz,

³¹ E. M i e l e t i n s k i: *Poetyka...*, s. 266.

³² Pojawia się tylko w balladach groteskowych (*Tukaj, Pani Twardowska*), w których inny jest stosunek do świata.

przez bezpośrednie zetknięcie. To zaś wskazuje, iż symbolika zmaży stanowi kształt zła dziejącego się w tej balladzie. Zmaza to najbardziej archaiczna z symbolik zła opisanych przez Paula Ricoeura. Ricoeurowska charakterystyka zmaży dokładnie przystaje do szeregu zjawisk w balladach, wywołujących w czytelniku opór:

Repertorium zmaży wydaje się nam już to zbyt szerokie, już to zbyt wąskie lub źle wyważone. Dziwi nas na przykład, że zmażą nazywa się u człowieka mimowolne i nieświadome czynności [...] nie możemy się dopatrzeć w tych czynnościach lub tych zdarzeniach niczego, co można by poczytać [...] za winę; musielibyśmy dopiero oswoić się ze świadomością, że nieczystości nie mierzy się intencją sprawcy poczuwającego się do odpowiedzialności, ale obiektywnym pogwałceniem zakazu.³³

Te archaiczne rysy zmaży są jeszcze wyrazistsze w *Rybce*. Pan łamie zakaz, o którym w ogóle nie wiedział. Wprawdzie okazał się wcześniej wiarołomny (złamał obietnicę małżeństwa), jednak nie za ten czyn został bezpośrednio ukarany. Czym jest więc zmaza? Jest, jak stwierdza Ricoeur, „ideą czegoś niemal materialnego, co kala jak brud, co ma niewidzialne szkodliwe własności, a co jednocześnie działa na kształt jakiejś siły w polu naszej psychicznej i cielesnej zarazem egzystencji”. Trochę dalej dodaje:

Symbolizm zmaży nurza się jeszcze w żywiole kosmicznym; „zbrukane”, „uświęcone” i „święte” są ze sobą związane siecią podziemnych odpowiedzialności i zależności, które być może są nie do zdarcia. Są to przede wszystkim hierofanie, które jako jedna ze sfer rzeczywistości powołują do życia charakterystyczny dla zmaży porządek „ontologiczny”. Niebezpieczeństwo zagrażające duszy, które symbolizować będzie później zmaza, jest niebezpieczeństwem grożącym ze strony rzeczy zakazanych dla profana, do których nie można się zbliżyć bez ryzyka [...].³⁴

Kategorie zmaży użyte jako klucz wyjaśniają przebieg wydarzeń w *Rybce*. W momencie wypowiedzenia przez Krysię słów zakazu

³³ P. Ricoeur: *Symbolika zła*. Przeł. S. Cichowicz, M. Ochab. Warszawa 1986, s. 28.

³⁴ Tamże, s. 14–15, 27.

(„Niech tylko tu nie przychodzi / Urągać się z mych boleści”) i jej przemiany w rybkę, wokół wody został ustanowiony krąg sakralny. Pan, w wyniku swej wiarołomności, stał się skalany i przekroczenie przez niego zakazanego kręgu spowodowało automatycznie pomstę:

Nierozzerwalny związek Pomsty ze znazą wyprzedza wszelkie instytucje, wszelkie intencje, dekrety; [...]. Automatyzm sankcji, którą świadomość prymitywna otacza lękiem i czią, wyraża tę aprioryczną syntezę mściwego gniewu, jakby przewinienie zraniło moc samych zakazów i jakby to uszkodzenie nieuchronnie pociągało za sobą ripostę.³⁵

Dokonała się ona w chwili zetknięcia z żywiołem wody (głaz sterczał z zatoki). Automatyzm pomsty wyjaśnia też niesprawiedliwe z perspektywy etyki włączenie w karę niewinnej księżnej. Zostawszy żoną pana, stała się również skalana. Łamiąc nieświadomie zakaz, uruchomili moce zniszczenia.

Analogiczny jak w *Rybce* schemat znazy i pomsty odnajdujemy w *Świtezi*. Anioł zakreśla niewidzialny krąg, który wprawdzie nie broni mieszkańców Świtezi automatycznie, lecz dopiero w momencie zwrócenia się do Boga (następuje przemiana miasta w jezioro, a niewiast w kwiaty). Modlitwa do Boga oraz jej następstwo (metamorfoza), pełnią funkcję analogiczną do prośby Krysi do „siostr Świtezianek” (przemiana w rybkę)³⁶. Świat symboliki chrześcijańskiej okazuje się wymienny ze światem „wierzeń gminnych”. Chrześcijaństwo jest obecne w balladach magicznych Mickiewicza w postaci elementów (czy całych kompleksów) symboliki chrześcijańskiej, współistniejących z elementami mitologii. Nie funkcjonuje tu natomiast jako doktryna konstytuująca całość świata.

Zauważmy, że zarówno w *Rybce*, jak i w *Świtezi* metamorfoza dokonuje się w momencie, gdy niemożliwa staje się dalsza egzystencja w dotychczasowej ludzkiej postaci. Medium przemiany jest woda.

³⁵ Tamże, s. 44.

³⁶ Jest w *Świtezi* motyw „ukrytego miasta” podobny do legendy o grodzie Kitieżu, lecz różni się one znacznie nacechowaniem całości. Zob. *Opowieść o niewidzialnym grodzie Kitieżu*. Wybr. i przeł. R. Ł u ż n y. Warszawa 1988, s. 229–242.

Stanowi ona zarazem we wszystkich balladach rusańczanych miejsce zakazane, niebezpieczne:

„Młodzieńcy, wiecie, że tutaj bezkarnie
Dotąd nikt statku nie spuści,
Każdego śmiałka jezioro zagarnie
Do nieprzebrnionych czeluści.”

(*Świtez*, w. 73 – 76)

Przemienione „córy i żony” również stają się nietykalne (kwiaty wodne!). Gdy napastnicy zrywając kwiaty, naruszają tabu, wywołuje to automatycznie pomstę. W samym doświadczeniu kary („natychmiast choroba wyłamie”) obserwujemy, jak „zło tkwiące w cierpieniu zostaje systematycznie związane ze złem zawartym w przewinie”. To powiązanie wskazuje, jak stwierdza Ricoeur, na archaiczność świata:

[...] na stadium, w którym zło i nieszczęście nie zostały oddzielone od siebie, w którym etyczny porządek zło-czynienia nie jest odróżniany od kosmo-biologicznego porządku zło-bytu (cierpienia, choroby śmierć, niepowodzenia).³⁷

Ślady symboliki zmały odnajdujemy również w *Liliach*. Wymieńmy tu chociażby krew (plamę jako znak zbrodni) czy magiczne zabiegi pani (lilie zasiane na grobie). Podobnie jak w *Rybce*, ukarani zostają również niewinni (ślubni goście). Tu jednak podstawowa jest symbolika winy — zło uwewnętrznione jako brzemień, pod którym ugina się pani.

W *Świteziance* (a także w *Liliach*) dostrzec można wyrażenie zarysowany motyw drogi (np. nieznana „drożyna”, jaką przybiega dziewczyna, „dzika droga”, którą powraca po przysiedze chłopiec). Droga w balladach tych wiąże się nie tyle z romantycznym wędrówaniem, ile ze zdążaniem do konkretnego celu. Często (szczególnie w *Liliach*) łączy się ze sferą moralną. Charakterystyczne są tu zagrożenia: wybór złej drogi, zbaczanie z drogi, błędzenie. Właśnie motyw błędzenia pełni funkcję centralną w *Świteziance*. Po złożonej przysiedze wszystko wokół zdaje się współdziałać w doprowadzeniu strzelca do zguby. Droga, którą powraca, jest „dzika”, „ziemia uchyla się grząs-

³⁷ P. Ricoeur: *Symbolika...*, s. 29, 32.

ka". Działający, jeszcze przed pojawieniem się „dziewiczej piękności”, czar sprawia, iż młodzieniec „błędny krok niesie, / Błędny strzela oczyma”. Zwyciężony ostatecznie czarem jeziora chłopiec „na zgubę oślepie bież w głębinie”. Po wyroku powraca refrenicznie fraza sprzed kuszenia („błędny krok niesie, / Błędny rzuca oczyma”). Owo błędzenie, błędność, zła droga mają wprowadzić charakter fizyczny (np. droga „dzika”, „grząska”) lub psychiczny („błędny”), lecz w konkretnej sytuacji w *Świteziance* nabierają sensu przenośnego, symbolicznego. Bo dlaczego droga, którą po przysiędze wraca strzelec, jest dzika, grząska? Te epitety pojawiają się w balladzie właśnie w tym momencie. Z kolei błędność psychiczna jest wstępem do prawdziwego zbłąkania: zejścia z właściwej (ludzkiej) drogi (wkroczenie na jezioro), co zarazem oznacza zejście z drogi w rozumieniu etycznym i metafizycznym (przysięga!)

Analizowany motyw drogi, zbłądzenia zbieżny jest z problematyką opisywaną przez Paula Ricoeura³⁸. Błędzenie bowiem, odchylenie z prostej drogi, zagubienie to podstawowe symbole, za pomocą których następuje konceptualizacja grzechu. Grzech to w klasyfikacji Ricoeura druga faza w rozwoju symboliki zła. Podobnie jak zmaza, wiąże się z ontologicznym wymiarem zła. Grzech jest prymarnie religijny (zerwanie osobistych więzi), a nie etyczny (złamanie abstrakcyjnej reguły). Istnieje bowiem w świecie, w którym podstawowa jest kategoria „wobec Boga”, a przymierze z Nim jest czymś pierwotniejszym od przewinienia.

Oczywiście, świat ballad nie jest tożsamy z biblijnym, ale dostrzec tu można ważne analogie: działają tu także byty transcendentne (*Świtezianka*, jezioro), przymierze zaś zastępuje przysięga. Wykracza ona poza ramy zwykłej obietnicy narzeczeńskiej, ma charakter ewidentnie sakralny (nazwana jest wprost „przysięgą świętą”, w. 110). Dziwna jest też jej jednostronność — składa ją wyłącznie chłopiec! Dziewczyna zaś sytuuje się wyraźnie nadrzędnie względem niego. Taką bowiem relację ustanawiają jej słowa. Ich twardy ton („Stój, stój [...] hardy młokosie”, w. 33), presumpcja złych intencji („lisie zamiary”), surowość przestrogi („biada jemu za życia, biada! / I biada jego złej duszy!”) brzmią dość niezwykle w ustach dziewczeczki. W samym przebiegu kuszenia i złamania przysięgi obecne są charakterystyczne

³⁸ Tamże, s. 47–49.

dla symboliki grzechu rysy: strzelec doświadcza „jakiejś mocy, która włada człowiekiem”, zniewolenia przez jakąś potężną siłę. W związku z ontologicznym wymiarem grzechu czyn strzelca oceniany jest w oderwaniu od jego okoliczności i wewnętrznej jakości sprawcy. Istotny staje się sam fakt zerwania przymierza („kto przysięgę naruszy / Ach biada jemu”). Surowa sprawiedliwość (wymierzenie kary winowajcy za dokonany czyn, niezależnie od jego intencji) jest wprawdzie zgodna z oświeceniową moralnością (i wizją świata)³⁹. Igranie przez wodnicę z człowiekiem, podstępne zwabienie i utopienie nieostrożnego zgadza się z kolei z ludowymi wierzeniami⁴⁰. Ale to, że zwodząca rusalka reprezentuje nadprzyrodzoną, transcendentną sprawiedliwość, przekracza zarówno oświeceniowe, jak i ludowe normy moralne. Elementy symboliki grzechu nakładają się na bardziej archaiczne pokłady symboliki zmazy.

2. Aby osadzić w konkretnej rzeczywistości wyodrębnioną powyżej symbolikę, ukazać całokształt jej związków z wodą, konieczne jest zagłębienie się w istotę balladowego świata. Ma on wyraźnie dwa „poziomy”, aktualizujące się przeważnie w dwóch etapach. W pierwszym etapie postrzegamy, jak wskazuje Ireneusz Opacki, rzeczywistość w kształcie zasadniczo odziedziczonym po oświeceniu. *Ballady i romanse* realizują

w zakresie ś w i a t o p o g l ą d u podstawową ideę świata oświeceniowego, świata „oswojonego” — takiego, który jest przez człowieka dobrze rozpoznany, [...] takiego, w którym człowiek p o w i n i e n czuć się pewnie i bezpiecznie⁴¹.

Empiryzm romantyczny różni się jednak od oświeceniowego — jest bardziej intensywny i nie łączy się z racjonalizmem. Powstrzymuje się także od tworzenia abstrakcyjnych modeli. Niechęć do unieruchamiania świata w systemie pojęć stanowi rys konstytutywny ballad. Ta tendencja do niedookreślenia wzrasta jeszcze w momencie przejścia na drugi poziom prezentacji rzeczywistości (świat mityczny). Po stronie

³⁹ M. Ż m i g r o d z k a: *Podstawowe...*, s. 73–75.

⁴⁰ J. i R. T o m i c y: *Drzewo życia. Ludowa wizja świata i człowieka*. Warszawa 1975, s. 104–121.

⁴¹ I. O p a c k i: „*W środku...*”, s. 26–27.

epistemologii wiąże się z tym opisana przez Opackiego niepewność poznawcza jako zasada⁴². Niedookreśloność tę idealnie wyraża podstawowy w balladach rusańczanych żywioł – woda. Początkowo wydaje się zwyczajna, spokojna („gładka jak szyba lodu”). Lecz w pewnej chwili ta szyba pęka, jezioro przestaje być płaszczyzną, staje się „przepaścią”, „czeluścią”, „otchłanią”. W „płaskiej” rzeczywistości fizycznej ujawnia się głębia – wymiar metafizyczny. Woda przemienia się i staje się groźnym, niepokromionym żywiołem. To moment katastrofy i zarazem epifanii. Po katastrofie woda dalej „burzy się i pieni”, utrwalając na stałe swój obraz istności tajemniczej i nieobliczalnej. Nieprzypadkowo aż w trzech balladach świat akwaticzny reprezentują „longaevi” (długowieczni). Jak pisze C. S. Lewis: „Są to mrginesowe, ulotne stwory.” I co ważniejsze:

Są to, być może, jedyne stworzenia, którym Model jakby nie przyznaje oficjalnego statusu. Na tym polega ich wartość dla wyobraźni. Łagodzą klasyczną surowość ogromnego planu. Wtrącają miłą zapowiedź niepewności i czegoś dzikiego do wszechświata, któremu grozi to, że stanie się zbyt zrozumiały sam przez się, zbyt przejrzysty.⁴³

Gdy cały Model (będący, jak stwierdza Lewis, rusztowaniem dla literatury aż do oświecenia) tracił stopniowo swą moc symbolizacyjną, konwencjonalizując się i racjonalizując, świat elfów, ondyn i innych „duchów pośrednich” ocalał, zachowując swą zdolność poruszania wyobraźni. Mniejszy dystans, „zadomowienie” sprawiły, iż przetrwały one w formie półwierzeń. Z czterech przytoczonych przez Lewisa teorii ich statusu⁴⁴ najbliższa istot balladowych jest pierwsza:

- trzeci gatunek rozumny (obok ludzi i aniołów), wśród nich „elementale wody” (ondyny) i „elementale powietrza”;
- pośrednia klasa aniołów (niezupełnie upadłe);
- specjalna kategoria umarłych;
- diabły.

⁴² Tamże, s. 17–18.

⁴³ C. S. Lewis: *Odrzucony obraz...*, s. 89.

⁴⁴ Tamże, s. 91.

Dokładniejsze określenie statusu „istot transcendentnych” napotyka trudności. Świtezianka związana jest wyraźnie z żywiołem wody, co oznaczałoby, iż jest ondyną wodną. Ale widać również jej powiązanie ze sferą powietrza: motyw wietrzyka, wiatru (w. 55, 72, 97–80, 121). Dwukrotnie właśnie wiatr zapoczątkowuje przełom w akcji (wywołuje wodne zjawisko – w. 64; jako groźny żywioł rozpoczyna zagładę – w. 139). Dwoistość natury Świtezianki widoczna jest też w jej obietnicach-kuszeniach (jaskółka – w. 85, i rybka – w. 87). Obdarzona niezwykłą mocą – nie tylko karze strzelca śmiercią w głębinie, jej władza, okazuje się, obejmuje także życie pośmiertne („A dusza przy tym świadomym drzewie / Niech lat doczeka tysiąca”). To wszystko potęguje jej nieuchwytność.

Podobnie nieokreślony jest sposób bytowania córki Tuhana („długowieczna”, wysłanniczka Boga, ale żyje w jeziorze) oraz Krysi (wiejska dziewczyna, ale „siostra Świtezianek”; kim jest po przemianie w rybkę?). Nie wiemy, czy kontynuują w niezwykle sposób swe życie ziemskie, czy też wiodą już jakąś formę życia pozagrobowego. (O strefie żywiołów jako poczekalni do życia wiecznego pisał Dopart⁴⁵). Nie należą do świata ziemskiego (ludzkiego) ani też boskiego (transcendentnego). Niewątpliwie jest ich „zawieszenie” pomiędzy, niedookreśloność. Są mieszkańcami świata pośredniego – „mitycznego”. To właśnie on, jako coś żywego, niesystemowego, destrukcyjnie oświeceniowy schemat. Nieprzypadkowo żywiołem tworzącym tę mityczną rzeczywistość jest woda. Specyficzne jej cechy, istotne dla zrozumienia balladowych zdarzeń, charakteryzuje Eliade przy okazji analizy Posejdona jako bóstwa wodnego:

Podobnie jak natura oceaniczna Posejdon jest dziki, niezadowolony, przewrotny. Jego profil mityczny nie zdobywa cech etycznych, zbyt blisko jest macierzy neptuńskiej, aby znać inne prawo poza własnym sposobem życia. [...] Mamy tu przykład doskonałej autonomii elementu neptunicznego, obojętnego na to co boskie, ludzkie i historyczne, kołyszącego się we własnej płynnej rzeczywistości [...].⁴⁶

⁴⁵ B. Dopart: *Mickiewiczowski...*, s. 94–96. Pewna przesada w chrześcijańskim porządkowaniu ballad przez Doparta wynika być może z faktu, iż interpretuje je łącznie z *Dziadami*, reprezentującymi bardziej zaawansowaną fazę „budowy” świata metafizycznego o rysach ewidentnie chrześcijańskich.

⁴⁶ M. Eliade: *Traktat...*, s. 201.

Widać tę „autonomię elementu neptunicznego” nawet w *Świtezi*, gdzie zaznaczone jest, iż światem rządzi Bóg. Pana na Płużynach i jego przyjaciół przed pomstą jeziora ratują więzy krwi (wymienione na pierwszym miejscu przez córkę Tuhana) oraz osłona chrześcijańskiego rytuału (poświęcenie „połowu”). Jednak, jak się okazało, nawet Boska przychylność nie może całkowicie powstrzymać nieuchronnej pomsty jeziora. Musi się ona dokonać — choćby (jak w *Świtezi*) na marginesie głównych wydarzeń: żywioł pochłania znajdujące się w wodzie „statki i sieci”. Pewna destrukcyjność wydaje się jakby przynależeć do jego istoty⁴⁷. Najbardziej niezwykle jest to, iż zarówno w *Rybce*, jak i w *Świteziance* zagłada spotyka nie tylko winnych (i niewinnych) ludzi, lecz także „mityczne istoty”, wymierzające karę: wraz ze strzelcem ginie Świtezianka, stają się „parą znikomych cieni”. Glinie też Krysia-rybka wraz z „siostrami Świteziankami”. Świtezianka — osobowe wcielenie *sacrum*, jest tylko częścią, dostrzegalnym reprezentantem niepojętej, nieludzkiej, ponadosobowej mocy żywiołu wodnego⁴⁸. Niezrozumiałe dla nas i ambiwalentne jest oblicze tego *sacrum*. Dostrzec tu można atmosferę bojaźni, lęku związanego z archaizmem zmaży:

Jeśli cofniemy się jeszcze bardziej, cień kary pokryje cały obszar i padnie na samo źródło zakazów, spowijając mrokiem doświadczenie *sacrum*. Oglądane z perspektywy pomsty i cierpienia antycypowanego w zakazie, *sacrum* objawia się jako nadludzka potęga niszcząca człowieka; [...] człowiek bojąc się zmaży, lęka się negatywności transcendencji. [...] kto ujrzy Boga (przynajmniej Boga tabu i zakazów), ten umiera. [...] nie można go tknąć, bo kiedy się tknie, czyli zada gwałt, rozpęta swoje niszczycielskie siły.⁴⁹

3. Z katastrofami, zaburzającymi ład świata w analizowanych balladach wiąże się istotna cecha balladowej rzeczywistości. Miejsce, skąd przychodzi moc niszcząca, zarówno woda (w balladach rusał-

⁴⁷ O naturze żywiołu wody pisze interesująco Agnieszka Ziółowicz: *Żywioł wody w „Balladach i romansach” Adama Mickiewicza*. „Przegląd Powszechny” 1986, nr 7–8, s. 140.

⁴⁸ W. B o r o w y: *O poezji...*, s. 91; K. G ó r s k i: *Pogląd...*, s. 118–119; K. C y s e w s k i: *O „Balladach i romansach” Mickiewicza. Interpretacje*. Słupsk 1987, s. 99–101.

⁴⁹ P. R i c o e u r: *Symbolika...*, s. 34.

czanych), jak i podziemie (w *Liliach*), stanowią obszary panowania chaosu⁵⁰. Ta obecność świata chaosu, zagrożenie otchłanią wodną lub podziemną, istniejącą cały czas na granicy świata poznawalnego, ma podstawowe znaczenie dla ogólnego obrazu rzeczywistości w balladach, współdecyduje o rysach zaktualizowanych w balladach modeli mitycznych. Identyfikacja tych modeli pozwoli nam osadzić pojedyncze, opisane wcześniej symbole w całościowych strukturach mitycznych, a tym samym ująć syntetycznie świat ballad. W związku z przyjętą tu perspektywą symboliki zła, do analizy zastosujemy wyróżnione przez Ricoeura cztery typy mitów o zaistnieniu zła w świecie⁵¹: dramat stworzenia (mit chaosu), mit upadku (adamicki), mit tragiczny (złego boga) i mit duszy wygnanej. W micie chaosu zło obecne jest już w boskiej przasadzie bytu — w prachaosie. Kosmos to późniejsze dzieło bogów, wciąż zagrożone chaosem. Człowiek zastaje tu zło jako coś uprzedniego. Biegunowo odmienną wizję świata prezentuje mit upadku — tu człowiek zastaje świat prymarnie dobry i jest przyczyną upadku. Pozostałe mity prezentują stanowiska pośrednie.

Już wstępne rozpoznanie wskazuje na obecność mitu chaosu i zarazem (w *Świtezii*) elementów symboliki chrześcijańskiej, co pozwala domniemywać, iż u podstaw tych ballad stoją co najmniej dwa typy mityczne. Świat *Świtezianki*, usunięty (dzięki konwencji sielanki) z nurtu czasu historycznego, uzyskał dość jednorodną archaiczną postać. Obserwujemy tu niemal modelową sytuację: w świecie obecne są tylko dwie postaci, z których jedna czyni zło i zostaje za to ukarana. Nasuwa się analogia z mitem rajskim, prawzorem mitu adamickiego (zło pojawia się przez człowieka). Lecz podobieństwo jest pozorne: w balladzie czyni zakaz, kusi i karze ta sama istota, będąca uosobieniem ambiwalentnego, nieodróżnicowanego *sacrum*. Ta cecha: nierozróżnialność pierwiastka boskiego i szatańskiego, stanowi, jak stwierdza Ricoeur, niezbywalną cechę mitu tragicznego⁵². Niczym w greckiej tragedii strzelec nie tyle czyni zło, ile zostaje „wrzucony” w zło. Człowieka zaślepia i doprowadza do zguby bóstwo. *Świtezianka*, jak w klasycznej postaci mitu tragicznego, jest „zasadą dobrych rad” (w. 45–49) i zarazem zasadą

⁵⁰ E. Mielecinski: *Poetyka...*, s. 260–261; M. Lurker: *Przesłanie symboli*. Przeł. R. Wojnański. Kraków 1994, s. 355.

⁵¹ P. Ricoeur: *Symbolika...*, s. 162–164.

⁵² Tamże, s. 187–194.

gubiącą człowieka. Świat utwierdzony jest tu na chaosie, który w momencie zachwiania praw może pochłonąć rzeczywistość (pochłania nie tylko strzelca, ale i Świteziankę). W tej balladzie, jako jedynej, otchłani zostały nadane rysy potwora akwaticznego („rozwiera paszczę”, w. 143).

W *Świtezi* nakładają się na siebie dwa typy. Z jednej strony wyraziście rysuje się tu struktura mitu adamicznego. Bezbronne niewiasty zostały obdarzone obietnicą boskiej obrony. Zagrożenie złem zewnętrznym (napaść) jest niejako próbą, sprawdzianem wierności, zawierzenia. Wymaga aktu wiary, zwrócenia się do Boga. Większość nie wytrzymuje próby, ulega rozpacz. Ale wystarcza jedyna sprawiedliwa, aby ocalić wszystkich od absolutnej zagłady. Mieszkańcy *Świtezi* są tu traktowani analogicznie do starotestamentowego ludu wybranego, napastnicy zaś — niemal wyłącznie jako *exemplum* ukazujące boską wszechwładzę. To Bóg niemal plemienny! Z drugiej strony, objawia On też mniej zrozumiałe dla nas oblicze — zdaje się igrać z ludźmi: nie karze napastników bezpośrednio za realne zło, lecz kusi ich pięknymi kwiatami, za których zerwanie ponoszą śmierć. Ale... to przecież przemienione córki *Świtezi*, na które napastnicy uprzednio czyhali! Kara zostaje więc wymierzona nie za czyn w sferze realnej, lecz symbolicznej, ten jednak jest powtórzeniem realnego zła. Sama woda, jak już wspominaliśmy, ma tu autonomię i znamiona niepokornego chaosu (pochłonięcie statków). Oprócz zła ludzkiego obserwujemy więc zło w bycie pośrednim — ani boskim, ani ludzkim. Podobnie w *Rybce*, gdzie jednak zło żywiołu jest wyraźniej destrukcyjne (zagłada wodnego mikroświata).

Obecność mitu chaosu we wszystkich balladach magicznych ma istotne znaczenie dla obrazu świata w nich zawartego. Ustanawia mroczne, tajemnicze jądro, decydujące o wielowymiarowości balladowej rzeczywistości, niesprowadzalnej do jakiegokolwiek racjonalnego schematu.

4. Ślady symboliki zła dostrzec można również w późniejszych utworach Mickiewicza. Nie organizuje ona tu jednak, jak w balladach magicznych, podstawowego zrębu sensów całości, lecz tworzy pojedyncze obrazy, skądinąd niejednokrotnie ważne dla wymowy Mickiewiczowskiej poezji. W popowstaniowej jego twórczości wskazać można w stosunku do ballad wyraźne przesunięcie znaczeń. W *Panu Tadeu-*

szu⁵³ symbolika zmyy bierze udział w dokonującej się centralnej przemianie: przejściu od porządku starego, rodowego (krew-zemsta) do ładu Nowego Testamentu (krzyż-odkupienie)⁵⁴. W III części *Dziadów* (słowa ks. Piotra o „grzesznej królowej”, sc. III, w. 189–194) symbolika zła związana jest już nie z mitycznymi hierofaniami, lecz z symbolami biblijnymi. Wykorzystuje całe bogactwo chrześcijańskiej tradycji, subtelność wspartego teologią obrazowania. Symbolika zła nie wyraża już autonomicznego chaosu, lecz rzeczywistość stworzoną przez Boga, w której zło, „brud”, reprezentują negatywną, szatańską stronę bytu, również poddaną Bogu. Człowiek w tym świecie nie tylko jest wolny i może dokonywać wyboru (światło – mrok, czystość – skalenie), lecz ma władzę „Myślą i wiarą zwać i podźwigać trony”.

⁵³ J.-P. R o u x: *Krew. Mity, symbole, rzeczywistość*. Przeł. M. P e r e k. Kraków 1994.

⁵⁴ I. O p a c k i: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: T e n ż e: „*W środku...*”, s. 201 – 209.

Rozdział IV

Symbolika oczyszczenia i regeneracji

1. Analizując konkretne konceptualizacje symboliki zła, stykaliśmy się jednocześnie z obrazami oczyszczenia. Symboliki te bowiem stanowią dwie dopełniające się strony jednej rzeczywistości — jądra sfery moralnej: „Lęk przed nieczystym i obrzędy oczyszczenia leżą u podłoża wszystkich naszych uczuć i wszystkich zachowań związanych z przewiną.”⁵⁵ Oczywiście jest zakorzenienie symbolicznej, oczyszczającej mocy wody w jej zdolności fizycznego obmywania. Eliade pogłębia rozumienie tego aspektu symboliki akwaticznej:

Wody, rozkładając każdą formę i przekreślając wszelką „historię”, posiadają właściwość oczyszczenia, regeneracji i odrodzenia, ponieważ to, co jest zanurzone w wodzie, „umiera”, a wynurzając się z wody, jest podobne do dziecka bez grzechu i bez „historii”, zdolne do otrzymania nowego objawienia i do rozpoczęcia nowego „własnego” życia.⁵⁶

Wodą oczyszczającą w Mickiewiczowskiej poezji są przede wszystkim łzy. We wczesnych utworach łzy przeważnie spełniają — przejętą z sentymentalizmu — funkcję ukazywania czułości serca, wzruszenia, żalu. Widać to szczególnie w sonetach, najmocniej przesiąkniętych

⁵⁵ P. Ricoeur: *Symbolika...*, s. 27.

⁵⁶ M. Eliade: *Traktat...*, s. 191.

tradycją sentymentalną: *Przypomnienie* („Łza ze łzą, i z westchnieniem miesza się westchnienie”), *Do Niemna* („Gdzie lica jej malowane w srebrnym fali łonie / Nieraz mąciłem łzami”). Podobnie w sonetach odeskich: *I. Do Laury* („Ledwieś piosnkę zaczęła, jużem łzy uronił”), *V.* („ja oczy spuszczaam, a ona łzy leje”). We wszystkich tych utworach wyraźny jest związek łez z miłością. Analogiczne połączenie odnaleźć można w romansach (*Dudarz*, *Kurhanek Maryli*).

Nawet jednak te sentymentalne łzy pełnią oczyszczającą funkcję. Ich bowiem pole semantyczne zawiera także czystość (potwierdza to cały zespół słów związanych z kochanką – „anioł”, „dusza”, „Bóg”, „święte milczenie”). Łzy są wyrazem czystości kochanków i ich miłości; oczyszczają przestrzeń świata uczuć. Jeszcze wyraźniej znakiem oczyszczenia są w sonecie XIV („Teraz, ach! pójde łzami oblewać ołtarze”). Podobnie w sonecie *Do Niemna* pojawia się wczesna zapowiedź takiej funkcji łez, jaką pełnić one będą kiedyś w liryku *Polały się łzy...* – oczyszczają one minione fazy życia („Wszystko przeszło – a czemuż nie przejdą łzy moje?”). Oczywiście ślady sentymentalnego charakteru łez dostrzec można jeszcze w *Konradzie Wallenrodzie*. Pojawiają się tu one zresztą wyłącznie w ramach wątku miłosnego.

Pierwsza zasadnicza zmiana w znaczeniach związanych ze łzami następuje w IV części *Dziadów*. Można tu wprawdzie jeszcze mówić o ich ściśle symbolicznym wymiarze, ale z poziomu wyłącznie niemal emocjonalnego przeniesione zostają na poziom głębszy – egzystencjalny (w. 850–865). Łzy stają się znakiem, który świadczy już nie tylko o wrażliwości płaczącego, lecz, co ważniejsze, o jego człowieczeństwie (o jego „ludzkości”, jak powiedziałaaby Kławdia Chauchat). Od tego momentu można rzec o Mickiewiczowych bohaterach, iż jeżeli potrafią płakać – nie są do końca źli. Na tej zasadzie łzy Gustawa oczyszczają jego zwichniętą egzystencję, a nawet jego rozpaczliwe targnięcie się na swe życie. Może być zbawiony, bo jego łzy były autentyczne, jak prawdziwe było nieszczęście, które go złamało. Łzy te zostają w dramacie uzewnętrznione, zobiektywizowane:

Na kilka godzin pierwszej wylały się deszcze,
Cała ziemia kroplistą połyskała rosą,
Doliny mgła odziewa jakby morze śniegu;
Z tej strony chmura gruba napędzała lawy,

A z tamtej strony księżyc przeziął bladawy,
Gwiazdy toną w błękitcie po nocnym obiegu.
(w. 280 – 285)

Natura „płacząc”, niejako potwierdza prawdziwość świata wewnętrznego Gustawa.

Łzy są znakiem człowieczeństwa również wybranki Gustawa: „I dojrzałem łezkę w oku” (w. 296). Dają niejako gwarancję jej zbawienia (potwierdzoną potem przez ogłoszony ustami Gustawa wyrok (w. 264 i n). Później, w *Sonetach krymskich*, łzy pielgrzyma okazały się znakiem człowieczeństwa, otwierającym wstęp do sfery *sacrum* islamu (likwidując zmasę giaura):

Teraz grób wasz spojrzenie cudzoziemca plami,
Pozwalam mu – darujesz, o wielki Proroku!
On jeden z cudzoziemców poglądał ze łzami!
(*Mogily haremu*)

Najważniejszy dla *Sonetów krymskich* akt oczyszczenia, tworzący przełom w akcji symbolicznej cyklu, dokonuje się w *Bajdarach*. Oczyszczającą materią nie są tu jednak łzy, lecz wody morza („morskie łona”). Rezultatem tego aktu jest powstanie nowego wcielenia bohatera – podmiotu sonetów i związanego z nim obrazu świata, o wyraźnym znamieniu sakralności.

2. Nowa postać symboliki oczyszczenia pojawia się w polistopadowej poezji Mickiewicza. Związana z ewolucją symboliki fundamentalna zmiana statusu łez dokonała się w liryku *Śniła się zima...* i w III części *Dziadów*. Dopiero tu oczyszczające działanie łez ma rzeczywisty wymiar symboliczny. Fizyczne obmycie powoduje przemianę na poziomie etycznym i ontologicznym, przywraca pozytywną relację ze sferą *sacrum*.

Śniła się zima... jest niewątpliwie jednym z najznakomitszych wierszy Mickiewicza, „wierszem-wizją”, jak go określił Julian Przyboś⁵⁷.

⁵⁷ J. Przyboś: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1956, s. 130. Przyboś pisze tu też interesująco o motywie łez u Mickiewicza (s. 140 – 142). Na tenże temat zob. D. Seweryn: *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*. Warszawa 1996, s. 105 – 114.

Zachwycający przy intuicyjnym odczytaniu, broni się jednak przed dokładniejszą filologiczną penetracją. Przyjmujemy, w odróżnieniu od większości dotychczasowych interpretacji⁵⁸, iż w utworze tym należy wyodrębnić nie dwie, lecz trzy wyraźnie różniące się części. Pierwszy szereg obrazów oparty jest na obrzędzie. Jego identyfikacji dokonał Rafał Blüth: w kościele prawosławnym święto Trzech Króli (Jordan) łączy się ze chrztem Chrystusa⁵⁹. Centralną część rytuału tej uroczystości stanowi święcenie wody w rzece. Wszystko odbywa się w zimie.

Podstawowy kształt w tej fazie snu to dwa niekończące się szeregi idących po śniegu ludzi. Biel śniegu niekoniecznie musi się tu wiązać (jak chce Kleiner) z obrazami Syberii jako miejsca męczeństwa Polaków, ani nawet z symboliką Sybiru jako „mitycznego piekła barbarzyństwa, despotyzmu i absurdu historii”⁶⁰ (obecną w *Ustępie III* części *Dziadów*). Może oznaczać coś bardziej ogólnego i uniwersalnego: stan uspienia, śmierci, panujący w świecie (mit Demeter i Kory). Z takimi sensami współbrzmia białe i czarne kolory szat („żałobne opony”). Poza czernią i bielą obecny jest tu jeszcze złocisty kolor płomieni świec. Barwa kwiatów nie jest określona, lecz zarówno chrześcijańska tradycja ikonograficzna, jak i tonacja kolorystyczna całości pozwala domniemywać, iż to białe lilie, znak czystości i męczeństwa. Postacie idących – kobiety, starcy i dzieci, podzieleni na dwa szeregi (prawy – białe i lewy – czarne) – nie są bliżej dookreślone (choć niektórzy są śniącemu znani). Ale wizerunek ich twarzy („jak gład nieruchome”) mówi, iż nie uczestniczą już w normalnym życiu ziemskim. Niejasne jest usytuowanie względem procesji samego śniącego: biegnie za nią, ale „w szeregu”; znajduje się „obok”, następnie staje się (wraz z kobietą w bieli) centrum zdarzeń; daje jałmużnę, która nie ma jednak formy ofiary, lecz kształt jakby dziecinnej zabawy – licytacji.

Wszyscy idący wezwani zostali do Jordanu – do chrztu oczyszczenia, podobnie jak za dni Jana Chrzciciela. Głos z góry nawiązuje do teofanii ze chrztu Chrystusa. Zdarzenia te dzieją się więc przypuszczal-

⁵⁸ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2, cz. 1. Lublin 1948, s. 260; Cz. Zgorzelski: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 199; M. Piasecka: *Mistrzowie snu. Mickiewicz – Słowacki – Krasiński*. Wrocław 1992, s. 57.

⁵⁹ R. M. Blüth: *Psychogeneza „Snu w Dreźnie”*. W: Tenże: *Pisma literackie*. Oprac. P. Nowaczyński. Kraków 1987, s. 36.

⁶⁰ J. Piasecka: *Mistrzowie...*, s. 56.

nie też w jakimś czasie ostatecznym, być może na moment przed apokalipsą. Woda oczyszczająca stanowi tu cel, lecz nie jest obecna; widzimy wędrówkę do niej, lecz nie zanurzenia, ani obmycia w niej. Częściowo tylko zastąpił je gest przeżegnania przez kobietę w bieli.

Na początku drugiej części następuje przemiana – zachwycający Przybosa obraz śniegu, który „jak ptak biały dwa skrzydła rozwinął” i wzleciał. Wyobrażenie to potwierdza odczytanie śniegu z części pierwszej jako czegoś nie tyle negatywnego, ile raczej chroniącego, osłaniającego ziemię. Jego „wniebowzlecenie” odsłania nowe oblicze rzeczywistości – obraz raj. Decyduje o takim sensie nie tylko samo urokliwe wyobrażenie góry i jeziora (w części pierwszej przedstawiona była ogromna pusta płaszczyzna), lecz także tonacja całości:

Wtem weszło słońce – lato –[...]
[...] niebo się odkryło
I wkoło ciepło i błękitno było!
Uczulem zapach Włoch, róż i jażminu,
Różą pachnęła góra Palatynu.

(w. 30, 32 – 35)

O ile w pierwszej części utworu podstawę realną krajobrazu stanowiły kształty ziemi rodzinnej (a jego transcendentnym odniesieniem była Ziemia Święta), tu jest nią wynurzająca się ze wspomnień ziemia włoska i Miasto Święte – Rzym. Centrum rajskiego świata stanowi Ewa, której „Twarz piękna jako Przemienienie Pańskie”. To sformułowanie podkreśla nie tylko piękno, lecz także jego rodzaj – takie, w którym uobecnia się wymiar transcendentny. Przemienienie Pańskie bowiem to objawienie boskości Jezusa, jedyne, jakie dokonało się za Jego życia: „I przemienił się przed nimi. A oblicze Jego rozjaśniało jak słońce, szaty zaś Jego stały się białe jak śnieg” (Mt 17, 2). Gdy centrum pierwszej części wiersza stanowił obrzęd, tu jest nim ikona.

Ta faza utworu-snu, wbrew twierdzeniom Przybosa i Zgorzel-skiego⁶¹, nie wiąże się bezpośrednio z „radością wielkanocną”, gdyż w misterium wielkanocnym najpierw jest cierpienie i śmierć na krzyżu, a dopiero potem Zmartwychwstanie i radość. Tu natomiast najpierw

⁶¹ J. Przybóś: *Czytając...*, s. 249–250; Cz. Zgorzelski: *Zarysy...*, s. 196–197.

uobecnia się Pełnia i radość, a po nich pojawiają się obrazy śmierci. W kalendarzu katolickim Święto Przemienienia przypada w sierpniu, a więc w lecie, z czym zgodne są obrazy drugiej części utworu.

Skojarzenie z wizerunkiem Ewy świętości nie jest czymś przypadkowym; takie jej wyobrażenie („braciszek aniołów”) napotykamy również w III części *Dziadów* (Widzenie Ewy) i w innych mistycznych tekstach Mickiewicza. To podobieństwo umożliwia dokładniejsze określenie jej statusu. Biała sukienka to nie tylko znak czystości, lecz także sugestia, iż Ewa jest widzialnym obrazem duszy. Takie znaczenie analogicznego obrazu zawarte jest *implicite* w liryku *Gdy tu mój trup...* („Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa”, „śród łąk zielonych leci” i wreszcie „jako jutrzienka świeci”), a wyrażone zostało także *explicite* w dwuwiersie (nie wykorzystanym wariancie) z *Widzenia*: „Dusza w niej białą odziana sukienką / I miała wszystkie żywioły pod ręką.” Współbrzmi z taką interpretacją również wers o „rozkoszy sennej”, mającej „łagodność i ciszę miesiąca”, bliski „ańielskiej” frazie z wiersza *Do M. Ł. W dzień przyjęcia komunii św.:* „Wtenczas zlatuje anioł [...] / Czysty i cichy jak światło miesiąca” (powtórzonej jeszcze raz w *Panu Tadeuszu* w wersach oddających zjawienie się Zosi — „cicha i lekka jak światło miesiąca”). „Ewa” to dusza niebiańska, transcendentny „bliźniak” duszy ziemskiej, anielski przewodnik, bytujący w niebie i zarazem przenikający głębiny ludzkiej duszy, pomagający odnaleźć drogę do Boga i odrodzenia się. A że droga ta wiedzie przez śmierć... Niezwykle trafnie, wydaje się, Czesław Zgorzelski nazwał Ewę „Beatrycze”. Pierwowzór Dantejski, nie niwelując bogactwa sensów, dobrze określa jej rolę w liryku *Śniła się zima...*

Następny przełom stanowi rozmowa śniącego ze swą Beatrycze — w trakcie jej trwania następuje druga w wierszu transformacja: tym razem dziewczyna w bieli przemienia się w jaskółkę. (Jaskółka, jak wskazuje Dorothea Forstner, należy również do symboli przedstawiających duszę, konkretnie — „duszę opuszczającą ciało”)⁶². Ewa-jaskółka leci na Litwę, by „popłukać pióra w Niemnie”. W jej słowach pojawiają się ponownie motywy oczyszczenia i śmierci (przyjaciele, którzy „leżą po grobach, po kościołach”) z części pierwszej. Gdy po

⁶² D. Forstner: *Świat symboliki chrześcijańskiej*. Przeł. W. Zakrzewska, P. Pachciarek, R. Turzyński. Warszawa 1990, s. 233.

chwili jaskółka wraca (ową chwilę wypełnia wgląd poety w swą duszę: przypomnienie „błędów” i uczucie „rozdarcia serca”), wraz z nią powracają też kolory z części pierwszej — czern i biel ptaka i czern „wojska” (drzew leących, by świadczyć przeciwko poecie). Ale w tradycyjnej symbolice⁶³ powracająca jaskółka jest zwiastunem wiosny, więc przynosi tu znaki nie tylko śmierci, lecz także zmartwychwstania. Motyw zmartwychwstania pojawia się jednak dopiero w trzeciej części utworu — po przebudzeniu. Tam dokonuje się akt oczyszczenia. W części pierwszej, jak wskazaliśmy, było tylko dą ż e n i e do Jordanu, w części drugiej — lot jaskółki do Niemna, lecz obraz wody i obmycia nadal jest nieobecny. (Są tu wprawdzie przedstawione wody jeziora, ale to woda nieruchoma, pełniąca inną niż oczyszczenie funkcję).

Moc oczyszczania ma w utworze tym wyłącznie woda płynąca: Jordan, Niemen i Ły. Dopiero te ostatnie oczyszczają poetę. One bowiem w wierszu z a i s t n i a ły. Dzieje się to w jego trzeciej części — po przebudzeniu:

Przebudziłem się — z obliczem ku niebu,
Z rękami na krzyż, jakby do pogrzebu.
Sen mój był cichy — Ły jeszcze płynęły
Gęsto po licach, i jeszcze wionęły
Świeżym zapachem i Włoch, i jażminu,
I Gór Albańskich, i róż Palatynu.

(w. 83–88)

Występują tu wszystkie elementy symboliki teologicznej związanej z chrztem — przywołane zostaje znaczenie chrztu jako zanurzenia w śmierci, krzyż wiąże go bezpośrednio ze śmiercią i zmartwychwstaniem Chrystusa:

Chrzest udzielany w imię Chrystusa jednoczy nas ze śmiercią, złożeniem do grobu i zmartwychwstaniem Zbawiciela. Zanurzenie w wodzie reprezentuje śmierć i pogrzebanie Chrystusa; wyjście z wody symbolizuje zmartwychwstanie i zjednoczenie z Chrystusem. Chrzest

⁶³ Tamże, s. 232.

uśmierca nasze ciało będące narzędziem grzechu i pozwala uczestniczyć w życiu dla Boga w Chrystusie.⁶⁴

Bardzo wymowny jest w kontekście tej teologii chrztu obraz „złożenia poety do grobu” zaznaczony w wierszu. Łzy są tu znakiem skruchy, oczyszczają, lecz zarazem przemieniają i odradzają „pokutnika”. To najgłębsze oczyszczenie — prawdziwa *metanoia* — odbywa się jakby poza świadomością: ostatni element marzenia sennego poety to lęk przed „czarnym wojskiem”, budzi się zaś on już ze łzami, obmyty i odrodzony — już po ukrzyżowaniu i złożeniu do grobu. Wszystko dokonało się w dziedzinie snu najgłębszego — bez marzeń sennych, poza wejrzeniem ludzkiego rozumu. Podkreśla to tajemnicę odrodzenia, zanurzenie w niebycie podobnym śmierci, i zaznacza ontyczny charakter dokonanej przemiany. Łzy są tu nie tylko wodą chrztu, lecz także wodą życia, zachowującą w sobie obecność raj. Potrafią przenieść ową obecność („zapach róż...”) z wnętrza snu-wizji do świata na jawie.

3. W III części *Dziadów* funkcja symboliczna łez przejawia się w dwóch postaciach: oczyszczenia i regeneracji. Po bogoburczym buncie Konrada, wtrącającym go za życia w otchłań piekła („Przepaść — tysiąc lat — pusto — dobrze — jeszcze więcej? [...] / [...] przepaść bez dna i bez granic?”, sc.III, w. 58 — 61), pierwszym znakiem skruchy, zdolności do *metanoi* są łzy: „Słyszysz, jak on szlocha”, sc. III, w. 62). Zapowiadają ją, mimo że sam grzesznik jest jeszcze we władzy szatana. O duszy Konrada, pokucie i przyszłym odrodzeniu mówi po egzorcyzmach ks. Piotr (sc. III, w. 189 — 195). Aniołowie, proszący Boga o przebaczenie „pysznemu grzesznikowi”, w pierwszej kolejności wymieniają właśnie łzy („płaczą nad nim, modlą się za nim Twój anieli”, sc. III, w. 209). Zbawczą rolę łez wylanych nad kimś wskazał już Gustaw w IV części *Dziadów* („Tam u Wszechmocnego tronu, / Kędy nasz żywot ściśle odważają szale, / Tam większym jest ciężarem łza jednego sługi”, w. 1172 — 1174).

Łzy Konrada — a także łzy aniołów — przygotowują go do regeneracji, ostatecznej ontycznej przemiany. O tym poziomie sym-

⁶⁴ *Słownik teologii...*, s. 132.

bolicznego działania wody pisał, nawiązując do *Biblii*, Marian Maciejewski:

U Ezechiela, przyjmującego perspektywę profetyczną, oczyszczenie pojmowane jest tak głęboko, że doprowadza do przemiany całego człowieka.⁶⁵

Ostateczną formułę, objawiającą odradzającą moc wody, daje – przywołana już przy okazji wiersza *Śniła się zima...* – biblijna teologia chrztu. W *Dziadach* ontyczna przemiana Konrada następuje w scenie IV (Widzenie Ewy). Jej łzy („Jam po spowiedzi wczora łzami się poila”, w. 80) oczyszczają ziemskie kwiatki (a więc i różę-Konrada⁶⁶), sprawiają, że mogą być one ofiarowane Bogu (Jezusowi za pośrednictwem Matki Najświętszej) i ostatecznie stać się kwiatami niebieskimi (anielskimi). Gdy aniołowie lecą do nieba, róża-Konrad składa skronie „na sennym jej sercu”.

Tak dokonuje się na poziomie duchowym, mistycznym, przemiana Konrada grzesznika w męża z Widzenia ks. Piotra. Jest ona w istocie tożsama z odrodzeniem, jakie miało miejsce w liryku *Śniła się zima...* Gdy jednak w wierszu (w części pierwszej i trzeciej) jego chrystologiczny fundament (teologia chrztu i krzyża) został wyrażony wprost, to w scenie Widzenia Ewy elementy pasyjne ukrywają się w głębi obrazu; obramowują ją też sceny męczeństwa narodowego (poprzedzające – sc. I, w. 184–301, i późniejsze – sc. VII, w. 75–189). Bezpośrednio sąsiaduje z Widzeniem Ewy Widzenie ks. Piotra, w którym zdarzenia ujęte są w obrazy ukrzyżowania Chrystusa. W samym jednak Widzeniu Ewy na pierwszym planie przedstawione są sceny radosne: deszcz kwiatów, ich przemiana w anielski krąg, mistyczne zaślubiny Ewy z Dzieciątkiem Jezus (choć w tej scenie w tle obecny jest

⁶⁵ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 345.

⁶⁶ Wbrew stwierdzeniu Ryszarda Przybylskiego (*Słowo...*, s. 181–182) różnie jest „aniołem Światła wiekuistego”. Promienie wylatujące z jej ust (Przybylski mówi o „świecie taboryckim”, lecz światło Taboru to światło boskie, nie stworzone, więc nie mógłby nim świecić anioł, człowiek, ani żaden byt stworzony) pojawiły się już w dramacie wcześniej w słowach ocalonego z otchłani Konrada: „[...] – lećmy – w górę jak ptak lecę – / Mile oddycham wonią – promieniami świecę” (sc. III, w. 176–177). W tekście róża wyraźnie odróżniana jest od aniołów. Jej identyfikację z Konradem zaproponował Zdzisław Kępiński: *Mickiewicz...*, s. 252–261.

krzyż — w ikonografii chrześcijańskiej w takim akcie zaślubin przedstawiane były męczenniczki, poprzez swe męczeństwo zaślubiające Chrystusa ukrzyżowanego), w których pośredniczką, podobnie jak w Godach w Kanie, jest Matka Boska, wreszcie „spoczęcie na sercu”, odwołujące się do wydarzeń z Ostatniej Wieczerzy. Właśnie te ewangeliczne ucztymisteria, w których każdorazowo została dokonana boska transformacja (na Godach w Kanie — wody w wino, podczas Ostatniej Wieczerzy — wina w Krew Zbawiciela), stanowią bezpośredni biblijny fundament przemiany Konrada, dokonującej się w Widzeniu Ewy. Oczywiście, w ostatecznym wymiarze również tu wszystko łączy się z krzyżem.

Symboliczna dwupoziomowość działania łez (oczyszczenie, przebóstwienie) staje się odtąd trwałym elementem poezji Mickiewicza. Osiągnięty w III części *Dziadów* i w wierszu *Śniła się zima...* poziom poetyckiego sięgania w głąb transcendencji wydaje się czymś niedoścignionym. Nawet Mickiewiczowi udało się tylko raz, w lirykach lozańskich, pójść dalej w płaszczyźnie symbolizowanego. Przed wyżynami Lozanny następuje natomiast, bardzo istotne dla Mickiewiczowskiej poezji, nasycenie niezwykle realnością płaszczyzny symbolizującej.

Dzieje się to w *Panu Tadeuszu*, również w obrazach łez, które stanowią tu jakby klamrę całości zdarzeń (łzy matki w Inwokacji i łzy Jankiela po „koncercie nad koncertami”). Kilkakrotnie przejawia się ich funkcja oczyszczająca: łzy Tadeusza (ks. X, w. 309–312), łzy Gerwazego (ks. II, w. 249–252, 331; ks. XII, w. 701–702), wreszcie łzy „ofiary z własnych pragnień”, kończące pokutę Robaka (ks. X, w. 431–436). W przypadku Jacka-Robaka ukazany jest również drugi poziom ich działania — przebóstwienie:

Jacek, słuchając, cicho odmówił modlitwy,
Przycisnąwszy do piersi święconą gromnicę,
Podniósł w niebo zatłone nadzieją źrenice
I zalał się ostatnich łez rozkosznych zdrojem:
[...]

Właśnie już noc schodziła i przez niebo mleczne,
Różowe, biegną pierwsze promyki słoneczne,
Wpadły przez szyby jako strzały brylantowe,
Odbiły się na łożu o chorego głowę

I ubrały mu złotem oblicze i skronie,
Że błyszczał jako święty w ognistej koronie.
(ks. X, w. 889–892, 896–901)

Jak wszystko w poemacie, przedstawione to zostało środkami tak prostymi i zarazem mistrzowskimi, że wydaje się, iż to rzeczywistość sama w sobie jest tu symbolizującym i symbolizowanym. „Symboloność” bytu przejawia się szczególnie niezwykle w ikoniczności łoż Tadeusza i Zosi:

Gdy te słowa z uczuciem mówił chłopiec młody,
Zaświeciły mu jako dwie wielkie jagody
Perłę, dwie łzy na wielkich błękitnych źrenicach
I stoczyły się szybko po rumianych licach.

(ks. X, w. 309–312)

Umilkła i spuściła głowę; oczki modre
Ledwie stuliła, z rzęsów pobiegły łzy szczodre,
A Zosia, z zamkniętymi stojąc powiekami,
Milczała, sypiąc łzami jako brylantami.

(ks. X, w. 335–338)

Nie jakoweś zewnętrzne konteksty, lecz sam obraz tych łez, ich realność — uobecnienie wyglądu (przezroczystości, jasności, czystości) — zawiera w sobie całość sensów symbolicznych tej sceny. To realne, a więc symboliczne zaślubiny (wymiana klejnotów zaręczynowych⁶⁷). I te łzy mają, oprócz oczyszczającego, drugi poziom symbolicznego czynienia. Ich „ikoniczność” jest już bardzo bliska lirykom łożańskim.

4. Symboliczna wartość łez najdoskonalej skryształizowała się w wierszu *Polały się łzy...* Liryk ten, jak wszystkie utwory łożańskie, oczyszczony jest ze wszystkiego co zbędne, niepotrzebne. Nazywano go „wierszem-płaczem”, „szlochem”, „żalem”, co, jak ukazał Przyboś⁶⁸, przejawia się już w warstwie fonicznej utworu. Są to łzy „czyste”, skupiające w sobie w skondensowany sposób wszyst-

⁶⁷ Potwierdzają taką interpretację słowa Zosi o obrazie łez Tadeusza jako klejnocie podtrzymującym stałość narzeczeństwa (*Pan Tadeusz*, ks. XI, w. 451–472).

⁶⁸ J. P r z y b o ś: *Czytając...*, s. 205, 214.

kie pozytywne wartości symboliczne wody-leż. Oczyszczają nie tylko płaczącego, lecz także to, na co spływają. A „polały się” na poszczególne okresy życia, traktowane tu jak realne przedmioty, jak byty⁶⁹. Opisywano owe „czasy-byty” już nieraz. Maciejewski unaoczniał ich wymiar transcendentny, przedstawianie ich jakby zza życia, zza ziemi⁷⁰. Są w tej perspektywie odcinkami życia-czasu, które istnieją równocześnie (jakby w wieczności dającej dostęp do całości czasu). Ireneusz Opacki — przeciwnie — uwypuklił ich ziemskie zakorzenienie, konkretność „różnych smaków człowieczego czasu”⁷¹.

Wskażemy tu pokrótce inną jeszcze możliwość ich rozumienia. To nie tylko realne, biograficzne fazy życia; odczytać je można również jako „zobiektywizowane” przez Mickiewicza w dziele poetyckim symboliczne wizerunki własnej egzystencji. Właśnie to odbite w lustrze literatury życie stało się modelową romantyczną egzystencją funkcjonującą w naszej kulturze.

Polały się lzy... to utwór nadbudowany na wcześniejszej poezji Mickiewicza; odwołując się do niej, reinterpretuje ją zarazem. O tym, że mamy do czynienia z jej przywołaniem, świadczą formuły, w jakie zamknięte tu zostały okresy życia. Stanowią one niemal „słowa-klucze” literatury romantycznej.

Dzieciństwo, młodość i wiek męski to trzy fazy życia, które zostały przez romantyzm na nowo odczytane. Dzieciństwo — jako okres błogosławiony, niewinny, dający szczególny dostęp do świata duchowego (sakralnego). Dzięki temu dziecko ma dar dostrzegania prawdziwego oblicza rzeczywistości. To właśnie dzieci rozpoznają w Pustelniku trupa-upiory (IV część *Dziadów*, w. 14). One też są otwarte na cud i transcendencję (robaczek i kołatek — IV część *Dziadów*, w. 664 — 665, 672 — 674, 698 — 699). Najpełniejsze Mickiewiczowskie wizerunki dzieci to Zosia z *Pana Tadeusza* i Ewa z III części *Dziadów*. Obie wprawdzie już „wyrastają z dziecięcia”, lecz w romantyzmie dzieciństwo to raczej stan niż wiek⁷². Zosia, którą jako świetliste zjawisko ujrzał

⁶⁹ Tamże, s. 211.

⁷⁰ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 365 — 366.

⁷¹ I. Opacki: „Mickiewiczowskie „czucie czasu”. W: T e n ż e: „W środku...”, s. 216 — 220.

⁷² Zob. M. Maciejewski: „Kształty poetyckie i razem realne” w *liryce mistycznej Słowackiego (O dziecięcych mediach romantyzmu)*. W: T e n ż e: *Poetyka — gatunek*

Tadeusz w momencie przebudzenia, marzy mu się jako „Jedna z tych miłych, jasnych twarzątek dziecinnych / Które pomnim widziane we śnie lat niewinnych” (ks. IV, w. 127–128). To wręcz dziecięcość skondensowana! Oniryczny ton tego obrazu w połączeniu z sakralizacją („Świeciły jak korona na świętych obrazku”, w. 134) prowadzi nas do Widzenia Ewy. Ewa, dzięki niewinności i wierze, nie tylko ma dostęp do sfery *sacrum*, lecz przysługuje jej wręcz inny, wyższy niż dorosłemu status ontyczny – jest „braciszkiem aniołów”.

Młodość – to wiek konstytutywny bohatera romantycznego. Bohater ten jest jednostką zakorzenioną jeszcze w poblasku dzieciństwa, predestynowaną przez swe cechy (wielkość serca i ducha) do „wysokości”; zostaje jednak wrzucony w nieludzki świat, zderzony z jego złem, bezwzględnością i okrucieństwem. To traumatyczne wydarzenie konstytuuje jego prawdziwe oblicze. Określają go teraz Bunt i Klęska. Zbuntowany przeciw „takiemu” światu, ponosi klęskę, a raczej cały szereg klęsk, takich jak nieszczęśliwa miłość Gustawa i jego samobójstwo (śmierć pierwszej duszy), uwięzienie, bogoburczy bunt i upadek Konrada. Ale prawdziwą Klęskę, taką, po której jakkolwiek bunt traci sens, ponosi nie młody bohater, lecz jego cień, „przedłużenie”⁷³. Pojawia się ono dopiero w polistopadowym romantyzmie w postaciach ks. Piotra z III części *Dziadów* (będącego figurą ofiary) i ks. Robaka z *Pana Tadeusza* (który składa z siebie ofiarę). Takiego bohatera w „wieku męskim” klęska oczyszcza ze wszystkiego, co ziemskie.

Te trzy okresy życia (i związani z nimi bohaterowie) dopełnione, dookreślone zostają przez trzy mity romantyczne, wskazane w drugich częściach wiersów *Polaty się lzy...* Dziecko, dzięki swej niewinności, jest anielskie i partycypuje w sakralności Bytu, pozostaje też nadal (jak Zosia) mieszkańcem raj. Użycie określającej anioła frazy („cichy jak światło miesiąca”) z wiersza *Do M. Ł. W dzień przyjęcia komunii św.* w odniesieniu do Zosi (ks. I, w. 128) wskazuje jej „anielski” status. Ewa, dzięki mistycznym zaślubinom z Chrystusem, uzyskuje status jeszcze wyższy, równy aniołom.

– obraz. W kręgu poezji romantycznej. Wrocław 1977, s. 125–126; A. K u b a l e: *Dziecko romantyczne*. Wrocław 1984, s. 131–141.

⁷³M. Piwińska: *Człowiek i bohater*. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Ż m i g r o d z k a. Wrocław 1974, s. 88–94.

„Górność i durność” młodości uzyskały w romantyzmie swą konkretyzację poprzez matrycę mitu prometejskiego. W kulturze europejskiej Prometeusz — jak stwierdza Głowiński — „stał się uosobieniem buntu, buntu podejmowanego w odosobnieniu, z myślą o innych”⁷⁴. Weintraub tę postawę, której wcieleniem jest Mickiewiczowski Konrad, określa ogólniej:

Wkraczamy tu w rejony romantycznego tytanizmu. Narodził się on na styku romantycznego głodu religijnego i romantycznego buntu przeciwko zastanej rzeczywistości. Jest protestem przeciwko chrześcijańskiej odpowiedzi na skandal zła w świecie, podjętym w imię autonomii moralnej i prawa do szczęścia człowieka.⁷⁵

Prometeusz to tylko jedno z mian takiej postawy. Jak stwierdza Dopart:

Dla twórcy *Dziadów* specjalne znaczenie ma romantyczno-bajroniczna modyfikacja prometeizmu, którą słuszniej zwać by należało kainizmem, ze wskazaniem na dramat Byrona.⁷⁶

„Wiek kłęski” to ostatnie określenie, mówiące o ludzkiej egzystencji, jakie pada w liryku *Polaty się lzy...*. W porządku diachronicznym to podsumowanie i druzgocąca ocena człowieczego żywota. Jak stwierdza Przyboś, równie przejmująco jak słowa mówią o tym rytm i kadencja fraz:

[...] dźwignia podnosząca i staczająca zespoły słów [...] stacza w ostatniej linijce ostatni człon kadencji z siłą wyrazu taką, że owo „wiek kłęski” — brzmi ogromnie, przygniata ją głaz.⁷⁷

⁷⁴ O micie prometejskim: P. R i c o e u r: *Symbolika...*, s. 211–218; M. G ł o w i ń s k i: *Mity przebrane*. Kraków 1990, s. 87.

⁷⁵ W. W e i n t r a u b: *Poeta i prorok. Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*. Warszawa 1982, s. 221.

⁷⁶ B. D o p a r t: *Dramat Adama. O mitycznej podstawie antropologicznej koncepcji III części „Dziadów”*. „Ethos” 1991, nr 13/14, s. 90.

⁷⁷ J. P r z y b o ś: *Czytając...*, s. 215.

Tak jest w perspektywie ludzkiej. Ale wiersz jest utworem późno-romantycznym i wpisana weń druga perspektywa – „transcendentna”, pozwala na reinterpretację pojęcia klęski. Czyni to, wykorzystując „wielką wolę polskiego romantyzmu” – mit mesjański. To odmienna od prometejskiej odpowiedź na skandal zła i cierpienia:

Ach, Panie, już widzę krzyż – Ach, jak długo, długo
Musi go nosić – Panie zlituj się nad sługą.
Daj mu siły, bo w drodze upadnie i skona
(III część *Dziadów*, sc. V, w. 44–47)

– i osobista reakcja ks. Piotra na zło:

A ja za jego winy przyjmę wszystkie kary.
On poprawi się jeszcze, on wsławi Twe Imię,
Módlmy się, Pan nasz dobry! Pan ofiarę przyjmie.
(sc. III, w. 199–201)

W kręgu kultury chrześcijańskiej, do której przynależy twórczość Mickiewicza, figurą przyjęcia na siebie klęski absolutnej i wyjścia poza nią jest Chrystus. Jako wzorzec, jako pierwszy i najdoskonalszy, jest On w tym obrazie klęski immanentnie obecny. Uprawdopodobnia takie odczytanie przynależność analizowanego liryku do kręgu poezji późno-romantycznej, w którym kategoria klęski ziemskiej i „za grobem zwycięstwa” jest bardzo istotna⁷⁸. Zarysowuje się tu perspektywa transcendentna oglądu rzeczywistości, powstała jako wynik oczyszczenia przez łzy.

Owa wykładnia mitów romantycznych nie wyczerpuje jednak jeszcze sensów liryku *Polaty się łzy...* W toku interpretacji pojawiają się wciąż nowe, coraz bardziej uniwersalne figury. Motyw „sielskiego, anielskiego” dzieciństwa, poprzez mit arkadyjski prowadzi do raju biblijnego – Edenu. U korzeni tytanizmu romantycznego stoi figura Adama. Jak stwierdza Dopart:

⁷⁸ Nieprzypadkowo bohater „wieku klęski” – ks. Robak jest konsekwentnie ujmowany w kontekście chrystologicznym; zob. L. Zwierzyński: *Gerwazy – kozioł ofiarny? W: Księga w 170 rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. K o l b u s z e w s k i. Wrocław 1993, s. 293.

[...] antropologia *Dziadów* drezdeńskich stoi pod znakiem Adama pierwotnego, upadłego i zrehabilitowanego [...]. Wokół tego imienia koncentruje się symbolika antropologiczna utworu.⁷⁹

U podstaw mesjanizmu stoi w oczywisty sposób nowy Adam – Chrystus. Z Chrystusem nierozzerwalnie wiąże się wiara, iż zbawić człowieka może tylko Bóg-Człowiek. Absolutnym przeciwieństwem tej wiary jest idea samozbawiającego się człowieka-boga, którego wcieleńiami są Adam, Kain, Prometeusz. Ta figura prowadzi wprost do „jądra ciemności”.

Na tym najbardziej uniwersalnym poziomie wiersz zarysowuje „świętą historię ludzkości”. Początek to Adam, stworzony na obraz Boga, królujący w raju. To nasza archeologia. Druga faza to nasze „teraz”: zbuntowany, upadły Adam, żyjący w ziemi jałowej, skazany w swym oderwaniu od nieba na nieuchronną klęskę jako indywiduum (śmierć) i jako rodzaj (apokalipsa). I wreszcie koniec, czyli *eschaton*. W perspektywie ludzkiej to ostateczna klęska: kenoza Boga, zakończona Jego śmiercią. Świat bez Boga. Zagłada. Ale w perspektywie Boskiej to misterium krzyża, ofiara złożona przed początkiem świata, przynosząca za horyzontem tego świata nadzieję na Nowe Niebo i Nową Ziemię.

Jednak punktu dojścia naszej interpretacji, a tym bardziej ostatecznego sensu liryku *Polały się lzy...* nie stanowi powyższy uniwersalny schemat. Interpretacja po dotarciu do najogólniejszych sensów musi zatoczyć koło i zwrócić się ku podmiotowi, uobecniającemu się w utworze poprzez swe dzieje. Zwrot ten wymusza sam utwór, jego podmiot bowiem wszystkie potencjalne sensory, związane z fazami życia, odnosi do siebie. Łzy polały się na j e g o dzieciństwo, j e g o młodość, j e g o wiek męski. To jego życie zostaje oczyszczone.

Podmiot poszukuje odpowiedzi na pytanie o sens własnej egzystencji, o to, kim jest. Odpowiedź wprost, przez introspekcję okazuje się niedostępna. Jedyną możliwą drogą staje się droga okrężna, poprzez hermeneutykę kultury, czyli poprzez odczytywanie „obiektywizacji życia”. Sądzymy, iż taki sposób stawiania pytań jest zakodowany w liryku *Polały się lzy...* „Krystaliczna”, niezwykła forma utworu wyklucza możliwość odczytywania go wyłącznie jako płaczu nad swą

⁷⁹ B. D o p a r t: *O „człowieku wiecznym”*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. G r a c z y k i Z. M a j c h r o w s k i. Gdańsk 1993, s. 94.

biografią. To nie klęskę pojedynczego, nieudanego żywota oplakuje się tu, lecz przejawiającą się w tym konkretnym żywocie ludzką kondycję, w której klęska jest nieuchronnie zawarta.

Łzy polały się na zamknięte okresy życia — cegiełki czasu ludzkiego. Podmiot znajduje się poza tym zamkniętym kręgiem egzystencji. Nie tkwi ani w okresie dzieciństwa, ani w młodości, ani — na zasadzie równoważności, z jaką są w utworze potraktowane wszystkie fazy życia — w wieku męskim, wieku kłęski. Jest w swych łzach, w dystansie, z jakim patrzy na oddalanie się cząstek siebie, na wypełnianie się w nim ludzkiego losu — owego „płynąć, płynąć, płynąć”. W tym „transcendentnym” spojrzeniu na swą konkretną, ziemską egzystencję wykracza poza horyzont kłęski.

Maciejewski odczytuje owe łzy w kontekście *Biblij*, oczyszczenia nie tylko psychicznego i etycznego, lecz — co najważniejsze — ontycznego. Dokonuje się to w *Polały się łzy...* jeszcze bardziej radykalnie niż w *Dziadach*: tam po przemianie zaistniał nowy, ale wciąż jeszcze żyjący na ziemi człowiek, tu zaś oczyszczenie jest tak krańcowe, iż ten, który powstaje jako nowy Człowiek znajduje się już poza życiem, poza ziemią. Ponad życiem, ponad ziemią, jak przenikliwie sprecyzował Maciejewski⁸⁰. Dlatego nie tylko życie uzyskuje w tym liryku wymiar sakralny, wieczny, ale również sam płacz nie ma już nic wspólnego z płaczem sentymentalnym, uczuciowym. To płacz o wymiarze kosmicznym, „łza znad planety” wylana nad człowiekiem Adamem. A jednocześnie te „wody kosmiczne” są najbardziej ludzkie — łzy, które oczyszczają Całość.

⁸⁰ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 353—355. Próba dookreślenia podmiotu: J. Brzozowski: *Fragment lożański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*. W: *Studia literackie*. Łódź 1991, s. 35—36. Podobnie kosmiczna, sakralna treść łez obecna jest w *Słowach Panny*.

Rozdział V

Symboliczne kształty czasu i wieczności

1. Funkcja symbolizowania wieczności przez wodę aktualizuje się w poezji Mickiewicza na dwa różne sposoby. Pierwszy opiera się na jednej z symbolicznych własności wody — istnieniu poza czasem (wyłączeniu ze strumienia czasu jej i tego, co się w niej znajduje):

W wodzie wszystko się „rozpływa”, wszelka forma się rozkłada, „historia” zanika, [...]. Natomiast każda forma, skoro się oderwała od wód, ujawnia się ponad wodami, przestaje być wirtualną i podpada pod prawo czasu i życia.⁸¹

Woda w poezji Mickiewicza, oprócz aktualizowania tej substancjalnej swej zdolności, modeluje jednak również symbolicznie różne postaci czasu i wieczności. Ten drugi, „kreujący” sposób działania wody wywodzi się zresztą z jej własności pierwotnej: bycia rezerwuarem wieczności.

Na użytek niniejszej rozprawy przyjmujemy, za Janiną Abramowską, istnienie trzech form czasowości⁸². Pierwszy jej rodzaj to czas linearny. Jego cechami są zmienność, przemijalność i nieodwracalność. To czas indywidualnego życia człowieka, jako bytu-ku-śmierci (jak go

⁸¹ M. Eliade: *Traktat...*, s. 191.

⁸² J. Abramowska: *Jana Kochanowskiego czas uporządkowany*. W: *Powtórzenia i wybory. Studia z tematyki i poetyki historycznej*. Poznań 1995, s. 241 – 246.

dookreśla, po Heideggerowsku, Abramowska), a więc czas-niszczyciel. Ale to także czas historii, którego dowartościowanie dokonało się w *Biblii*. Drugą formą jest czas cykliczny, oparty na powszechnym doświadczeniu powracających pór roku, szczególnie istotnym dla tradycyjnych społeczeństw agrarnych. W nim wyraża się kosmiczny ład świata. To również klasyczny czas mitu: coś stało się „na początku” (*in illo tempore*) i potem ów boski wzorzec powtarza się periodycznie. Z czasem tym związany jest ruch, ale o charakterze powtarzalnym, stałym („trwanie w zmianie”). Ze względu na swą odwracalność bywa niekiedy traktowany jak forma wieczności. Z cyklicznością wiąże się beczczas mityczny, bardzo podobny, ale nie tożsamy z beczczasem transcendentnym (jak precyzyjnie rozróżnia Janina Abramowska). I wreszcie wieczność – „atrybut bóstwa i czystej duchowości”, której cechami są nieruchomość i stałość (niezmiennność). Jej idea wywodzi się z chrześcijaństwa, a także z filozofii greckiej, która ujęła ją pojęciowo (Platon). Ów trójdzielny podział stanowi jedynie pewien schemat i w konkretnych wypadkach odwoływać się będziemy do precyzyjniejszych ujęć szczegółowych.

2. Wśród utworów z pierwszego Mickiewiczowego tomiku poezji ballada *Świtez* jest jedyną, w której obecne są wszystkie trzy formy czasowości. Posłuży więc nam ona jako „obiekt modelowy”. Woda niewątpliwie jest tu materią uwieczniającą: jezioro „przechowuje” w swym wnętrzu zatopione miasto. Próbuując jednak bliżej dookreślić ową „wieczność”, stwierdzamy, iż ma ona w istocie naturę nie transcendentnej beczczasowości, lecz cykliczności mitu. Co noc bowiem, regularnie powraca jako forma pokuty, a zarazem jako spektakl-przestroga, dramat napaści i ocalenia miasta Świtez. Powraca, gdyż na skutek Boskiego działania w czasie historycznym powstała wyrwa, a zdarzenia stały się częścią czasu sakralnego. Bezpośrednim źródłem tego cyklicznego czasu są wody jeziora, ustanawiające przestrzeń sakralną.

Wraz z minionym czasem w balladzie tej powraca również, co noc, miniona przestrzeń (okrąg miasta). Związanie czasu z przestrzenią w *Świtezi*, a także w innych balladach Mickiewicza, jest czymś istotnym dla całościowego obrazu balladowej rzeczywistości. Możemy tu stwierdzić wręcz istnienie i z o m o r f i z m u czasu i przestrzeni: wo-

da (formy jej przestrzeni) modeluje czas funkcjonujący w poszczególnych balladach. Kolista kształt przestrzeni, wyznaczany w *Świtezi* przez obwód jeziora, ustanawia podstawową, dominującą formę. Jej wariantami są niegdyśiejszy obszar miasta („okrąg miasta” — przestrzeń świecka) i krąg święty wyznaczony przez anioła („okrążył Święteż miecza błyskawicą”); taki też jest kształt najświętszego z balladowych przedstawień — „niebokręga” stworzonego przez odbicie nieba w jeziorze.

Wielokrotnie powtórzona przestrzeń kolista wyraźnie wiąże się z opisanym powyżej czasem cyklicznym. On bowiem, mimo chrześcijańskiego nacechowania tej ballady (Boża interwencja), jest jej czasem podstawowym (choć nie nadrzędnym!). On objawia ukrytą prawdę jej świata. Owa cykliczność, mimo iż wyraża zasadniczo Boży ład i tworzy formę bytowania istot mitycznych (swoiście „wiecznych”), dla człowieka okazuje się w balladowej rzeczywistości czymś raczej negatywnym. W *Świtezi* wyznacza rozciągniętą na stulecia, wciąż powracającą formę pokuty. Taka postać nieśmiertelności, mimo iż przypuszczalnie prowadzi do ostatecznego zbawienia, nie jest bynajmniej czymś upragnionym.

Wody jeziora w *Świtezi* wydają się jednak źródłem nie tylko czasu cyklicznego, lecz także jakiejś formy wieczności transcendentnej. Świat nadprzyrodzony, oprócz pokutujących niewiast-kwiatów, reprezentuje pojawiająca się bezpośrednio w akcji ballady królewna, córka Tuhana. W przeciwieństwie do „cór i żon *Świtezi*” nie jest ona poddana prawom czasu cyklicznego: pojawia się jednorazowo, z własnej woli, jako wysłanniczka Boga. Obdarzona nieśmiertelnością — żyje w nieustannej teraźniejszości, podczas gdy niewiasty-kwiaty podlegają prawom cyklicznej powracalności. Jako strażniczka-opiekunka dawnej *Świtezi* bytuje w zawieszeniu, w jakimś między-czasie, mającym cechy zarówno mitycznego czasu sakralnego (żyje przecież w akwatycznej wieczności jeziora), jak i bezczasu wieczności transcendentnej (bliskość Boga).

Czas transcendentny, oprócz zdarzenia z jej opowieści, dany jest w balladzie jeszcze raz — na jej początku, jako „wieczne teraz” dostępne każdemu, „ktokolwiek” w nocy przyjedzie nad *Świteż*. Wprawdzie objawiający się „niebokrąg” ma wyraźnie kształt kolisty, jego powtarzalność również sugeruje czas cykliczny, jednak przeżycie transcendencji tu zawarte, a także samo zawieszenie w „otchłani błękitu” ewokują „wychylenie ku wieczności”. Czas cykliczny stanowiłby tu „okno” otwarte na wielki czas sakralny.

Całkowitą niemal dominację przestrzeni kolistej, zamkniętej, i związanego z nią czasu cyklicznego obserwujemy w *Świteziance*. Rysy sielanki sprawiają, iż świat tej ballady bytuje wyraźnie poza czasem historycznym. Koliste jest tu nie tylko jezioro, modelujące całość przestrzeni utworu, lecz także kształty ruchu: wokół jeziora (strzelec „Błądzi wokół Świteziu wody”) i na jeziorze (*Świtezianka* „jak tęcza śmiga w krąg wielki”, strzelec „skoczne okręgi toczy”). Nawet pochłaniająca kochanków woda czyni to „kręconym nurtem”. Kolisty kształt ma wreszcie wianek, dostrzeżony przez Martę Piwińską motyw przewodni *Ballad i romansów*⁸³.

Kolisty, zamknięty kształt losu, wyrażając (wraz z przestrzenią) cykliczność czasu, rządzącą światem *Świtezianki*, odkrywa dodatkowo sens (treść) tego mitycznego czasu. Ma ona dwa oblicza (będące wyrazem opisanej już przez nas dwoistości akwatyicznego *sacrum*) – jasne i ciemne. Pierwsze – to pozytywna cykliczność rytmów kosmicznych, tworząca ład świata. Całość zdarzeń podporządkowana jest cyklowi dobowemu (wszystko dzieje się w nocy), a także chyba cyklowi miesięcznemu („idą przy świetle księżycy”). Ostateczną klamrą jest roczny cykl agrarny: spotkania odbywają się wyłącznie w porze życiowzrostu w naturze (wiosna?, lato, początek jesieni). Po katastrofie (pochłonięciu strzelca i dziewczyny przez wody jeziora) następuje negatywne wcielenie cykliczności: tysiącletnia kara w formie conocnego spektaklu, powtarzającego scenę kuszenia, przyczynę upadku strzelca: „Ona po srebrnym płasza jeziorze / On pod tym jęczy modrzewiem”. Wszechcykliczność panującą w tej balladzie potwierdzają obserwacje Czesława Zgorzelskiego o zjawiskach na poziomie narracji. Koło bowiem zatacza również narrator w swej opowieści. Podkreślone jest ono powtarzaniem wykorzystanych w opowieści fraz, tworzących „system koncentrycznych kół”. Koło „ostatnie, ramowe, powtarzające w wydźwięku ballady jej początkowe strofy, słówkiem »dotąd« przedłuża akcję zdarzenia w przyszłość bez końca – w wieczność”⁸⁴.

⁸³ M. Piwińska: *Ballady i romanse*. „Teksty Drugie” 1995, nr 6 (36), s. 35–38; R. Calasso: *Zaślubiny Kadmosa z Harmonią*. Przeł. S. Kasprzyśiak. Wprowadzenie J. Brodski. Kraków 1995, s. 118–119.

⁸⁴ Cz. Zgorzelski: *O sztuce...*, s. 196–198.

Interesujące efekty „izomorficzne” – modelowanie czasu przez przestrzeń – odnajdujemy w *Rybce*. Zasadniczo przestrzeń i czas przyjmują tu kształt linearny. W przebiegu czasu wyróżnić można dwie fazy. W pierwszej Kryśia i pan spotykają się jako dwoje ludzi w czasie i przestrzeni realnej. W drugiej – pan dalej egzystuje w postaci ludzkiej, Kryśia zaś, po przemianie w rybkę-Świteziankę zdaje się żyć jednocześnie w czasie linearnym i cyklicznym (baśniowe przemiany z rybki w dziewczynę-syręnę, poddane rytmowi dnia).

Dodatkowe informacje o czasie (i zarazem o całym świecie) przynosi obserwacja przestrzeni. Przestrzeń życia ziemskiego jest zasadniczo linearna. Życie ludzkie metaforycznie obrazuje droga z wioski (dworu) do rzeki i droga wzdłuż rzeki. Życie istot mitycznych symbolizuje rzeka. Czas mityczny ma tu więc postać linearną: to długi, „zwolniony” kształt życia „Świtezianek”. Przestrzeń kolistą, zamkniętą (czas wieczny?) w tekście obecna jest tylko potencjalnie: gdy Kryśia decyduje się zakończyć swój ziemski, ludzki żywot, udaje się tam, „gdzie koniec łączki”, „gdzie w jezioro wpada rzeka”. To miejsce graniczne. W momencie samozagłady żywiołu życiodajna woda w rzece zostaje unicestwiona. Przestrzeń staje się jałową pustynią, przez którą biegnie równie suchy rów.

3. Symboliczne modelowanie czasu przez przestrzeń akwatyczną obserwujemy również poza balladami. Czas linearny wyraziście kreują wody w sonecie *Do Niemna*. Rzeka aktualizuje tu swą topiczną funkcję wizerunku przemijania⁸⁵. Płynąca woda naocznie przedstawia upływający czas, kolejne niknące fazy życia. Jak zauważył Marian Maciejewski, można tu dostrzec załączek problematyki liryków lozańskich⁸⁶. Płynąc pod prąd wód Niemna („domowej rzeki”), powrócić można do minionego dzieciństwa, dotknąć czasu utraconego. Obraz rzeki jako skarbcza mijającej rzeczywistości współtworzy zjawisko odbijania się świata w wodach Niemna (strofa druga). Łzy w ostatniej strofie pełnią nie tylko wskazaną już funkcję oczyszczania przeszłych faz życia, lecz są także wodą „wieczną”, która, mimo swej znikomości, ma, podobną jak „fontanna haremu” w *Bakczysaraju*, moc opierania się czasowi. Sama

⁸⁵ J. Kotarska: *Motywy akwatyczne w polskich emblematkach XVII w. W: Topika wód i żeglugi*. Red. A. Martuszevska. Gdańsk 1991, s. 15.

⁸⁶ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 337.

rzeka, będąca obrazem ruchu, przemijania (rzeka heraklitejska), jest, jako „partner” rozmowy, również czymś trwałym: płynące wody przemieły podobnie jak czas, ale rzeka wciąż jest (wieczność w zmienności). Dostrzec tu można romantyczną obsesję walki z „czasem-niszczycielem”.

Skondensowany wizerunek wody jako czasu cyklicznego („wiecznego krążenia”) przynosi wiersz *Żeglarz*. Kolejne jego fazy zawierają różne wcielenia czasowości. Pierwsze strofy prezentują czas linearny („mokra ścieżka” korabia), w którym podkreślona jest nieodwracalność. To „zły czas”, czas-klatka (rządzi nim odwrócony porządek). Potem następuje próba nakreślenia pozytywnego czasu linearnego – życie jako wyprawa do „sławy opoki”. Linearność ta jednak zostaje niejako zamknięta, zagrodzona; wtedy zmienia się obraz: powstaje wyobrażenie drugiej „klatki” – wspomnianego już czasu cyklicznego („Czas wiecznie toczyć będzie koła”). W tej „klatce” dokonuje się tajemnicza przemiana: czas mechaniczny („kołatanie”) zostaje przekształcony w czas egzystencjalny, ludzki, istniejący już w innym wymiarze. Efektem jest wybicie się na wolność. Powstaje nowy czas linearny, wyraźnie pozytywnie nacechowany, jako ten, który wyrывa z „klatki” i przybliża do celu, kresu. Bliski jest on, co do istoty, dowartościowanemu czasowi historycznemu *Biblij*. Wprawdzie nie ma w wierszu wieczności transcendentnej, do której zbliża w *Biblij* czas historii zbawienia, ale owo „Ja płynę dalej” zawiera, poza heroiczną treścią, również pewien nie zwaloryzowany religijnie sens przekraczania, transcendowania.

4. Dość niezwykle obraz „wrywania” przez wodę chwil z czasu linearnego i „zamrażania” ich w przestrzeni akwaticznej zawarty jest w IV części *Dziadów*. Gustaw w swej opowieści odmalowuje trzy podobne wizerunki „wodnego ogrodu”. Pierwszy z nich przypomnieliśmy już w rozdziale o oczyszczeniu, wskazując jego możliwe (choć nie jedyne ani nawet najważniejsze) znaczenie: „kosmicznego płaczu nad rozerwanym kołem miłości”⁸⁷. A oto ogród drugi:

Był ranek; [...]
Deszcz lał jak z wiadra, tęgi wiatr dmuchał,
Utiłem głowę w krzaczek...

(w. 632 – 634)

⁸⁷ R. Przybylski: *Słowo...*, s. 64.

Tak zaś autor przedstawia ogród trzeci:

Byłem i w ogrodzie,
Pod tęż porę, w jesieni, przy wieczornym chłodzie;
Też same cieniowane chmurami niebiosą,
Tenże bladawy księżyc i kroplista rosa,
I tuman na kształt z lekka prószonego śniegu,
I gwiazdy toną w błękit po nocnym obiegu.

(w. 866–871)

W pierwszym ogrodzie obecne są nie tylko „kropelki rosy”, gdyż „na kilka godzin wcześniej wylały się deszcze”, a na dodatek „doliny mgła odziewa jakby morze śniegu”. Wszystko zanurzone zostało w wodzie (nawet „gwiazdy toną w błękit”). Jest to więc „ogród podwodny”. O „wizji podwodnego świata jako romantycznego toposu krainy niezwyklej [...], konstytuującej się na beczasowości właściwej mitowi”, pisze Marian Śliwiński⁸⁸. Symboliczną podstawę takiej beczasowości (rozpuszczanie historii przez wodę i usunięcie poza czas bytów w niej zanurzonych) opisał, w cytowanym przez nas wcześniej fragmencie, Mircea Eliade. Akwatyczne ogrody Gustawa byłyby więc ogrodami wiecznymi, utrwalającymi jego uzewnętrznioną przestrzeń miłości. Woda, materia melancholiczna, wskazuje, że nie są to ogrody szczęśliwe, lecz pejzaże cierpienia: pożegnania, poznania losu i opuszczenia.

Obecność księżycy i kochanki w pierwszym pejzażu akwatycznym pozwala sprecyzować obecny tu kształt wieczności. W symbolice lunarnej bowiem zawarta jest zmienność, periodyczność⁸⁹. Woda pogrąża więc ogród Gustawa nie w transcendentnej beczasowości, lecz w mitycznej cykliczności czasu. W taką właśnie wciąż powracającą pseudowieczność uwikłany został Gustaw. Dlatego, nawet po samobójstwie, nadal pozostaje uwięziony w swym akwatycznym ogrodzie miłości i nie może się zeń uwolnić, aż do śmierci ukochanej. To jakby forma czyśćca. Potwierdza tezę o cykliczności podobieństwo, powtarzalność (także na poziomie wyrażania) elementów tworzących kolejne ogrody. Cyklicznym powrotem, powtórny prze-

⁸⁸ M. Śliwiński: *Romantyczna kontemplacja morza*. W: T e n z e: *Człowiek-ryba. Szkice marynistyczne*. Słupsk 1991, s. 96.

⁸⁹ M. Eliade: *Traktat...*, s. 186.

zywaniem dramatu egzystencji Gustawa jest cała IV część *Dziadów*. W samym tekście znajdują się inne jeszcze ślady uwięzienia w cyklicznym czasie: Gustaw mówi o „kole miłości”, w którym jest ze swą „anielską kochanką” złączony „nierozzerwalnymi łańcuchami” i skazany na wieczne krążenie; podobną treść wyrażają prawdy głoszone przez niego w czasie „godziny przestrogi”. Okazuje się, że czas cykliczny (podobnie jak w balladach) nie jest transcendentnie dookreślony: może być przejściem zarówno do nieba, jak i do piekła (w. 1250 – 1263).

5. Zasadnicza przemiana kształtu wieczności, funkcjonującej w poezji Mickiewicza, dokonuje się w *Sonetach krymskich*. W pierwszej części cyklu przeważa wyraźnie czas cykliczny, związany z akwatywnym tworzeniem i niszczeniem. Widać tu podobieństwo do mitycznej periodyczności stwarzania i zagłady światów: po destrukcji form rzeczywistości w sonecie czwartym (*Burza*), powstaje nowy świat: „na mokre góry. / Wznoszące się piętrami z morskiego odmetu” (obraz ten w przekształconej postaci kontynuuje sonet piąty). Cykliczność czasu tej części sonetów wiąże się ze śladami mitu chaosu (dramatu stworzenia): w *Ciszy morskiej* u fundamentów rzeczywistości (głębia morska) tkwi chaos, wciąż zagrażający łaadowi świata. W mitach różnych ludów właśnie ów czyhający chaos, powodujący powtarzające się okresowo akty zniszczenia i tworzenia, współtworzy cykliczność czasu. Żywiołem macierzystym niszczącego chaosu jest najczęściej woda (potop!).

Przemiana postaci wieczności następuje w centralnych sonetach (*Mogiły haremu, Bajdary*). Obserwujemy tu dwukrotne (a właściwie trzykrotne, jeżeli włączyć tu także poprzedzający te sonety *Grób Potockiej*) zanurzenie w śmierci. Miejscem transformacji jest „mroczne łono”, w *Bajdarach* dookreślone w obrazach morza. *Mogiły haremu*, poprzedzone wanitatywnymi obrazami śmierci w sonecie ósmym, zarysowują jej obraz transcendentny – metamorfozę. Los młodo zmarłych dziewcząt z haremu przedstawiono jako przeniesienie („porwanie”) z wód ziemskich („morze uciech”) do wód boskich, wiecznych („u czystości stoku”). Pośrednikiem jest „truna, koncha wieczności”⁹⁰.

⁹⁰D. Seweryn: „Ruiny” i „groby” w „*Sonetach krymskich*”. W: *Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu*. Red. D. Zamaćńska, M. Maciejewski. Lublin 1995, s. 195 – 201.

Istotne jest wykorzystanie w obrazach śmierci symboliki akwatycznej, szczególnie jej aspektów związanych z płodnością. Owe dziewczęta to nie tylko „niedojrzałe grona”, lecz także „perełki”⁹¹. Sama śmierć to „mroczne łono”, w którym dokonuje się poczęcie, tym razem do życia wiecznego. Już w tym sonecie naszkicowane więc zostało przejście od czasu linearnego do wieczności. Wprawdzie owa wieczność nie ma jeszcze wyraźnych cech transcendentnego, „boskiego bezczasu”, lecz do porządku czasu cyklicznego niewątpliwie już nie należy. Właściwa transformacja form wieczności następuje w drugiej części *Bajdarów*. Dzieje się to poprzez zanurzenie się podmiotu w śmierci. Śmierć ta jednak nie ma, jak w poprzednim sonecie, wymiaru jednostkowego, biologicznego, lecz symboliczny — jest zaktualizowanym aspektem symbolicznej struktury wody.

Pierwsza część sonetu bardzo wyraziście przedstawia linearną postać czasu. Tworzy ją zarówno pęd jeźdźca, jak i obraz „przepływającego świata”:

Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;

Powstaje niezwykła wizja rzeczywistości: Bytu żywego, płynnego, ruchomego. Lecz jest ona tu iluzją stwarzaną dzięki szalonemu pędowi konia i jeźdźca. Pęd ten jest obrazem pewnego projektu egzystencji, polegającego na intensyfikacji doznawania rzeczywistości, potęgowaniu zaznawanych wrażeń („odurzyć się, upić tym wirami obrazów”). To próba wymuszenia na sobie i na świecie maksymalnego natężenia bycia, tak by sięgnąć granic tego, co ludzkie. Jej celem jest samoistne wykroczenie poza granicę linearności czasu-niszczyciela: „odurzyć się wirami obrazów”, ucieczka do wewnątrz kręgu czasu fikcyjnego. W rzeczywistości tworzy to tylko demoniczne złudzenie nadludzkości.

W drugiej strofie pojawiają się kolejne znaki klęski próby samoubóstwienia: nieposłuszeństwo konia (wyrażającego aktywność, ziemską moc jeźdźcy), obrazy bytu tracącego swą realność, wykorzystujące zjawiska związane ze zmierzchem („całun zmierzchu” — negatywny

⁹¹ M. Eliade: *Traktat...*, s. 177–179.

obraz śmierci). Zachód słońca i noc zdają się obejmować nie tylko świat, ale również człowieka, jako władze poznawcze („spiekle oko”).

Ratunkiem stało się zanurzenie w morzu. Jeździec przekracza izolujące go granice i poddaje się transformacji, dokonującej się w „morskich łonach”. Jego postawa nie wyraża już byronicznej obojętności, pustki, bliska jest natomiast paramodlitewnym gestom podróżnego z *Żeglugi*: pochylenie (upadnięcia) i ręce wyciągnięte do przodu. Ten gest („Schylam ku niemu czoło, wyciągam ramiona”) wyraża coś więcej niż chęć fizycznego obmycia. Jest w nim zawarte uznanie potęgi żywiołu, poddanie się jego mocy, a także dostrzeżenie w owym żywiole czegoś więcej – rysów bytu przekraczającego ziemską rzeczywistość. Celem zanurzenia w chaosie wodnym ma być stworzenie, na zasadzie analogii, podobnego chaosu na poziomie duchowym, umożliwiającego zniszczenie zużytej formy wewnętrznej, „starego człowieka”. Taka funkcja chaosu obecna była (jak wskazuje Kubacki⁹²), dzięki filozofii Schlegla, w myśli romantycznej. Jej wynikiem jest regeneracja na obu poziomach: podmiotowym i przedmiotowym.

Wraz z „rozkładem” starej formy podmiotu następuje zniszczenie starej formy czasu. Woda zdaje się tu kreować nie tylko czas cykliczny („okrąży”, „wirem kręcona”), lecz ewokuje coś więcej, jakąś formę wieczności. W kończącym sonet wersji mowa jest o „pograżeniu się w niepamięci”, a więc nie o odurzeniu się, lecz wejściu w stan podobny śmierci. W niej następuje prawdziwe odrodzenie, regeneracja. To jakby wejście w głąb koła czasu i przejście przez nie na „drugą stronę” czasu – „wychylenie” w czas wieczny.

Przełomowe znaczenie *Bajdarów* potwierdzają następujące po nich sonety, które uwypuklają sakralność, wieczność Bytu Boskiego (*Ałusztą w dzień, Czatyrdah*). Obraz głębin morskiej, jako obszaru znajdującego się poza działaniem czasu i zniszczenia, pojawia się w *Ałuszcie w dzień*. To już symbol wieczności boskiej – wiecznego teraz. Ukazujące się znaki, zapowiedzi zagłady (np. szarańcza) nie niszczą symboli wieczności (Głęбина, Góra), a odwołują się już nie do okresowych kataklizmów czasu cyklicznego, lecz do rozpoczynającej wieczność apokalipsy Nowego Testamentu (*Ruiny zamku w Bałakławie*). Oczywiście, podział

⁹² W. K u b a c k i: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977, s. 314.

sonetów na dwie części, w których funkcjonują opisane formy wieczności, to schemat, ukazujący dominujące tendencje. Już przed *Bajdami* woda symbolizuje wieczność różną od przemijalności świata (fontanna haremu w *Bakczysaraju*; wyobrażenie „morza niebieskiego” w *Bakczysaraju w nocy*).

6. Czas w postaci ukształtowanej przez *Biblię*⁹³ w najdoskonalszy sposób Mickiewicz „wcielił” w *Panu Tadeuszu*. Obecne są tu wszystkie trzy warianty czasowości, wszystkie w kształcie biblijnym. Wewnątrz soplicowskiego świata wyraziście rządzi czas cykliczny (opisane przez Wykę wschody i zachody słońca, tworzące porządek zdarzeń⁹⁴). Jest on jednym z przejawów bytowania Soplicowa jako raju ziemskiego, trwającego w mitycznym „teraz”, co sprawia, że formy życia i świata, będąc w sensie mitycznym odwieczne, są zarazem wciąż „świeże”, nowe i nie zużyte, nie widać na nich śladów działania czasu niszczyciela. Ten cykliczny czas kosmiczny, przejawiający się na różnych poziomach rzeczywistości (np. rytualność porządku dnia, pracy, posiłków — „Goście weszli w porządku i stanęli kołem”⁹⁵), wyraźnie podporządkowany jest nadrzędnemu łaadowi boskiemu:

„Pan świata wie, jak długo pracować potrzeba;
Słońce, Jego robotnik, kiedy zniknie z nieba,
Czas i ziemianinowi ustępować z pola.”

(ks. I, w. 202–204)

Nas interesuje udział wody w kreacji owej soplicowskiej, ziemskiej wieczności. Opisywano już kształty Soplicowa jako wciąż kwitnącego i owocującego ogrodu⁹⁶. Tekst poematu podkreśla życiodajność wody jako fundamentu jego istnienia („Grządki, widać, że były świeżo polewane; / Tuż stało wody pełne naczynie blaszane”, ks. I, w. 93–94; „Wszystko bieży ku studni, której ramię z drzewa / Raz wraz skrzypi i napój w koryta rozlewa”, ks. I, w. 240–241).

⁹³ *Słownik teologii...*, s. 177.

⁹⁴ K. Wyka: „*Pan Tadeusz*” — *studia o poemacie i o tekście*. T. 2. Warszawa 1963, s. 193–227.

⁹⁵ O formularności w poemacie zob.: A. Opacka: *Ślady oralności w „Panu Tadeuszu” Adama Mickiewicza*. Katowice 1997.

⁹⁶ J. Przybóś: *Czytając...*, s. 49.

Centrum owego ogrodu-raju stanowi niewątpliwie Zosia, kilkakrotnie przedstawiana w otoczeniu natury poetycko przekształconej w wodę. Te akwaticzne obrazy mają ważki udział w kreowaniu wizerunku natury soplicowskiej jako Jedni, boskiego Bytu, istniejącego poza czasem. Najistotniejszy jest zawarty w księdze piątej obraz Zosi, przemieniającej się w rajske źródło. Szczegółową interpretację tej przemiany przeprowadzimy w rozdziale o transformacjach. Tu wskażemy tylko, iż owo źródło, podobnie jak w biblijnym Edenie, stanowi centrum rzeczywistości, konstytuuje niejako raj. W jego wyobrażeniu ujawnia się również kosmiczny poziom istnienia.

Pan Tadeusz przedstawia również czas linearny — kolejnych, następujących po sobie dni, wypełnianych wciąż nową (istotną także w wymiarze transcendentnym) treścią. Mimo iż Soplicowo znajduje się jakby wewnątrz czasu mitycznego, wyraźnie przejawia się tu chrześcijańska perspektywa czasu, który zbliża się do kresu, do ostatecznego wypełnienia.

Wiktor Weintraub pisał o „apokaliptycznej tęsknocie”, widocznej w księdze jedenastej⁹⁷. Można ją dostrzec także w innych miejscach w tekście (ks. I, w. 892 — 905; ks. VI, w. 171 — 201; ks. VIII, w. 105 — 128). W tle bowiem *Pana Tadeusza* dzieje się również Historia, i to w dodatku Historia Święta — walka o przywrócenie pierwotnego kształtu raj-u-ojczyzny. Soplicowo jest tylko kontynuacją, odbłaskiem doskonałego, pierwotnego Edenu.

Zetknięcie się sakralnego czasu historycznego i mitycznego czasu Soplicowa w chwili wkroczenia legionów na Litwę (ks. XI) stwarza czas zupełnie nowy. Akcja dwóch ostatnich ksiąg trwa w czasie świątecznym. Wiadomo o niedookreśleniu święta „Matki Boskiej Kwietnej”. Niedookreślony został także dzień tygodnia owego święta (akcja pierwszych dziesięciu ksiąg dzieje się od piątku do środy). Całość poematu trwa siedem dni (jeżeli liczyć dni biblijnie według wschodów i zachodów słońca) lub osiem (jeśli dni liczyć według kalendarza). Święto jest tu więc jakby poza czasem, poza miarą tygodnia — „dniem ósmym”, którym była w tradycji chrześcijańskiej niedziela. Jak wskazuje Aleksander Schmemmann w swym znakomitym opisie czasu chrześcijańskiego⁹⁸, jej

⁹⁷ W. Weintraub: *Poeta...*, s. 313 — 314.

⁹⁸ A. Schmemmann: *Za życie świata*. Przeł. A. Kempfi. Warszawa 1988, s. 37 — 56. Za uwagi, które umożliwiły precyzyjniejszy opis dnia świątecznego w poemacie, dziękuję recenzentowi Profesorowi Markowi Piechocie.

treścią w kościele pierwotnym (zachowaną w tradycji, choć nie zawsze rozumianą) jest to, iż nie należy ona już do porządku czasu. Czas świata bowiem spełnia się w siedmiu dniach stworzenia, będących archetypem czasu w ogóle. Czas ten (wraz z „szabatem”, dniem siódmym) w momencie Upadku poddany został śmierci, kenozie. Wprawdzie, dzięki kolejnym Boskim aktom, tworzącym historię zbawienia, ów upadły czas został sakralizowany, jednak najważniejszą jego wartością jest to, że zbliża do „kresu czasów”.

Początkiem nowego czasu stała się Wielkanocna Niedziela Zmartwychwstania, Dzień Pański, który nastąpił w historii, wykraczając jednocześnie poza czas. Dlatego niedziela, „dzień ósmy” reprezentuje w naszym ziemskim „teraz” nie czas, lecz wieczność, wyrwa nas niejako z więzów czasu ziemskiego. Takie znaczenie czasu sakralnego wykorzystuje Mickiewicz w swej kreacji świata, który jest Pełnią, Niebem już tu na ziemi. Ową nowość, stworzenie „nowego nieba i nowej ziemi”, zaznacza księga XI poprzez zarysowaną tu „akwatyczną kosmogonię”:

Niebo czyste, wokoło ziemi obciągnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
Kilka gwiazd świeci z głębi, jako perły ze dna
Przez fale; z boku chmurka biała sama jedna,
Podlatuje i skrzydła w błękicie zanurza.

[...]

Już ostatnie perły gwiazd zamierzchły i na dnie
Niebios zgasły, i niebo środkiem czoła bladnie

[...]

A dalej okrąg, jakby powieka szeroka
Rozsuwa się i w środku widać białek oka,
Widać tęczę, źrenicę — już promień wytrysnął,
Po okrągłych niebiosach wygięty przebłysnął

[...]

A oko słońca weszło —

(ks.XI, w. 155–159, 163–164, 167–170, 174)

Obraz świata odnowionego w wodzie, i słońca wynurzającego się z morza (*Sol iustitiae!*) podkreśla wyraźnie, iż jest to Pierwszy Dzień. Tak stworzone Niebo i Ziemię odsuwa Mickiewicz poza strumień czasu za pomocą baśniowych ram dwóch ostatnich ksiąg.

W tej, trudnej do pojęciowego sprecyzowania, wieczności — nieustającym „Teraz”, pozostaje na stałe ów Raj, zbawiający od ciemności upadłego świata.

7. Ostateczna transformacja kształtów czasu i wieczności dokonuje się w późnej poezji Mickiewicza. Aby odczytać zachodzące tu zjawiska, musimy sięgnąć po bardziej precyzyjne narzędzia analityczne. Marian Maciejewski w swym fundamentalnym artykule *Czucia wieczności*⁹⁹, wykorzystując analizy czasu sporządzone przez Jeana Guittona w książce *Sens czasu ludzkiego*¹⁰⁰, dokonał najpełniejszego, najprecyzyjniejszego opisu czasu w lirykach łożańskich. Rozgranicza nie tylko czas od wieczności, lecz rozróżnia także rozmaite rodzaje samej wieczności. Podstawą są trzy rodzaje „użytkowania czasu”. Pierwszy to kontaminacja, polegająca na mieszanii czasu i wieczności (najczęściej na uwiecznianiu chwili, „zamrażaniu czasu”). Wynikiem tego zabiegu jest coś, co ma pozory wieczności, ale w istocie nią nie jest.

Przejrzystym wyrazem kontaminacyjnego traktowania czasu jest liryk *W imionniku*. (*Improwizacja dla E. Śledziejewskiej*). Wody morskie są tu modelem fenomenu trwałego przechowywania, „zamrażania” elementów rzeczywistości, ukazującym analogiczną zdolność ludzkiej pamięci (tu konkretnie adresatki wiersza) do „uwieczniania” znanych sobie ludzi.

Większość opisywanych przez nas wcześniej kształtów wieczności mieści się w granicach kontaminacyjnego „użytkowania czasu”. Sam Maciejewski wskazuje, iż właśnie kontaminacja łączy liryki łożańskie z wcześniejszą twórczością Mickiewicza. Fenomeny pozornego uwieczniania obecne były w balladach (wieczność wód jeziora), w *Żeglarzu* (cykliczna wieczność morskiej przestrzeni), w IV części *Dziadów* (zamrożenie akwaticznych ogrodów miłości), a także w pewnym stopniu w obrazach wieczności w *Sonetach krymskich*. Tu jednak (szczególnie w *Ałuszczie w dzień*, gdzie wieczność głębin morskiej wyraźnie oddzielona jest od powierzchniowego, przybrzeżnego chaosu) zarysowuje się już drugi rodzaj „użytkowania czasu” — dysocjacja. Polega ona na rozdzielaniu czasu i wieczności, odrzucaniu tego, co podlega czasowi

⁹⁹ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 188.

¹⁰⁰ J. Guittton: *Sens czasu ludzkiego*. Przeł. W. Sukiennicka. Warszawa 1989.

i przemijaniu, tak by pozostała „czysta wieczność”. *Pan Tadeusz* stanowi zjawisko graniczne. Można by dopatrzeć się w nim zabiegu zamrażania czasu w wieczność (utrwalanie zjawisk określanych jako „ostatni...”), w istocie decydujący jest tu jednak inny zabieg: takie ujmowanie rzeczywistości, iż staje się ona odbiciem, symbolem transcendencji, wieczności. Pisał o tym, nazywając *Pana Tadeusza* „poematem metafizycznym”, Czesław Miłosz¹⁰¹. Byłoby to coś zbliżonego do trzeciego, najdoskonalszego sposobu uwieczniania – kontemplacji. To przecież właśnie w arcypoemacie znajdują się wyobrażenia Zosi, które są pierwowzorami „czystych obrazów” z liryków łożańskich.

Wyraźny proces dysocjacji dostrzec można w *Widzeniu*. Dokonuje się tu przebóstwienie podmiotu i świata, ale jednocześnie granica między wiecznością a rzeczywistością czasu linearnego jest ostra – aby bytować w wieczności, trzeba zedrzeć z siebie łupiny czasu ziemskiego. Wieczność obrazuje tu Boska woda, morze światłości. Nie wyobraża ona czasu cyklicznego, choć przyjmuje kształt koła, gdyż nie jest to koło-mechanizm, wiążące w powtarzalności, lecz Boska doskonałość, rozszerzająca się w nieskończoność. W nowym świecie nie oznacza to rośnięcia odległości między oddalającymi się punktami przestrzeni, skoro można być „osią w nieskończonym kole” i „razem na okręgu koła”. Nie ma też rozdziału między przeszłością, teraźniejszością i przyszłością, zanikł podział na podmiot i przedmiot: „I światłem byłem, i żrenicą razem / I w pierwszym jednym rozlałem się błysku / Nad przyrodzenia całego obrazem.” To wieczne teraz.

W lirykach łożańskich osiągnięcie wieczności odbywa się przeważnie trójstopniowo. W pierwszej fazie zachodzą zjawiska mieszczące się w granicach kontaminacji. Dopiero po naszkicowaniu kształtu wieczności w ramach czasu ziemskiego, w następnej fazie dysocjacyjnej następuje oczyszczenie z czasowości, odrzucenie jej i dotarcie do wieczności transcendentnej. Ukażemy te dwa etapy na przykładzie przeprowadzonej przez Maciejewskiego analizy wiersza *Snuć miłość...* Opisując program przebóstwienia w tym wierszu, stwierdza on, że „aby istnieć wiecznie, należy przyjąć z zewnątrz naturę tego, co niezniszczalne, kształt przestrzeni, uwolnionej od przemijania”. Rzeczywistość taką

¹⁰¹ Cz. Miłosz: *Ziemia Ulro*. Warszawa 1982, s. 132–133.

stanowi źródło. Maciejewski analizuje tenże motyw w kontekście biblijnym, stwierdzając, iż pierwszy fragment liryku *Snuć miłość...* „zostaje zdominowany przez gest semantyczny źródła, jako ewangelicznej wody żywej”¹⁰². Woda w źródle jest żywa, gdyż ożywia i wciąż rodzi się na nowo. Maciejewski wskazuje, iż uwieczniające są również skojarzenia konkretnych rodzajów „snucia” (jedwabna nić, złoto).

Druga, dysocjacyjna faza w tym utworze polega na stopniowym, rozumowym abstrahowaniu wielości form do jedności wyrażanych przez nie treści (miłość). Człowiek, włączony w ten łańcuch przemiany, docelowo, w domniemanym, ostatecznym, boskim jej etapie wykracza poza czas i przestrzeń. Analogiczne dwuetapowe docieranie do wieczności ukazuje Maciejewski w pozostałych lirykach lozańskich. W wierszu *Polaty się łyzy...* wraz z kontaminacją (uwiecznienie trzech faz życia, potraktowanych jako byty) następuje dysocjacja przejawiająca się w stosunku podmiotu do swej egzystencji, w jego usytuowaniu ponad owymi „zamrożonymi” okresami życia, ponad czasem swej byłej egzystencji. W ten apofatyczny sposób, poprzez eliminację czasowości, zarysowana zostaje wyraźnie perspektywa wieczna, transcendentna. Pozytywnym, istniejącym obrazem wieczności są łyzy – woda „wewnętrzna”, ludzka, otaczająca w tym liryku całość ludzkiej egzystencji (a intencjonalnie całość rzeczywistości), obmywająca i przemieniająca wszystko, jak ukazaliśmy to w naszej interpretacji.

Alternatywne odczytanie czasu zobrazowanego w liryku *Polaty się łyzy...* zaproponował Ireneusz Opacki:

Ów człowiek spogląda na siebie jak na pewną przestrzeń [...]. Każdy z tych segmentów przestrzeni jest przy tym – osobny: nie tylko dlatego, że różni się charakterem – dzieciństwo, młodość, wiek męski. Nie tylko też dlatego, że każdy ma inną barwę: łagodność, dumę, klęskę... Charakterystyczna jest niezwykła struktura wersyfikacyjno-składniowa tego wiersza. Z pozoru tyle w nim rymów! Ale nie są to konwencjonalne rymy łączące ze sobą wersy: w klauzulach nie ma rymowania, każdy wers ma inny finał dźwiękowy. Natomiast są w tych wersach rymy wewnętrzne, spajające każdy z nich w odrębną całość rymową – inną niż całość rymowa wersów pozostałych. Taki układ „wyosobnia” te wersy wobec siebie, każdy z nich stanowi odmienną

¹⁰² M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 349.

wobec innych wersów całością. Następują po sobie jak „słoje pnia” w przekroju drzewa. Spaja je natomiast nie rym — jak w wierszu tradycyjnym — ale anafora. Anafora, stanowiąca w tym wierszu wyznacznik przestrzenności: „na”.

Jest to wszakże przestrzeń, naznaczona stygmatem czasu, stygmatem procesu — w tym określeniu *c z a s o w y c h* segmentów (dzieciństwo, młodość, wiek męski), w tej chronologii układu „pór życia”. Przestrzeń, która zapisała czas. Najrdzenniejszą romantyczną przestrzeń.¹⁰³

Maciejewski wskazuje, iż oczyszczenie z „zewnętrzności” dokonuje się również w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Najpierw woda zostaje tu wyobrażona w postaci przestrzeni mitycznej, co ujawnia jej wysokie wartościowanie. Fundamentem wieczności tej wody jest, opisana przez badacza szeroko, jej biblijna „polisymboliczność”. Uwiecznianiu w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* służy również (jak twierdzi Maciejewski), dostrzeżona tu przez Marię Janion (a zapożyczona od Adama Ważyka), figura tunelu lustrzanego:

Gra ustawionych naprzeciw siebie odbić-luster ma na celu unieruchomienie przepływu czasu: odbicie staje się powtórzeniem, początek końcem, a koniec — początkiem. Nic się nie zaczyna i nic nie kończy. To samo pozostaje tym samym. „Tunel lustrzany był modelem wszechświata, modelem który eliminuje czas”.¹⁰⁴

Maciejewski w *Nad wodą wielką i czystą...* dostrzega jego działanie w mechanizmie paralelizmów, uzgodnień i w unieruchamiającej roli bezokoliczników. Proces racjonalizującej dysocjacji polega tu na „typizacji elementarnej przyrody” i „strukturalizacji wątku wypowiedzi na podobieństwo aktu poznawczego pochodzącego z filozofii Schellinga”.

Niewątpliwie istnieje tu na poziomie tekstu system powtórzeń, ale przywołana figura „tunelu lustrzanego” (mimo iż kusząca interpretacyjnie) w istocie zniekształca odczytanie. W utworze tym bowiem obecna jest nie tylko „woda wielka i czysta”, wyrażająca w sposób wyjątkowy, magiczny wieczność Bytu, ale także (V strofa!) fundamen-

¹⁰³ I. O p a c k i: *Mickiewiczowskie „czucie czasu”...*, s. 216–217.

¹⁰⁴ M. M a c i e j e w s k i: *Mickiewiczowskie...*, s. 346.

talna transformacja podmiotu i (jak wskazał to Marian Stala¹⁰⁵) języka, jakim się mówi o świecie. To wiersz nie tyle o unieruchomieniu czasu, ile o przemianie rzeczywistości, która zetknęła się z wiecznością. (Transformacjami szczegółowo zajmiemy się dalej).

W przypadku liryku *Nad wodą wielką i czystą...* największe znaczenie ma trzeci z wyróżnionych przez lubelskiego badacza sposobów użytkowania czasu – kontemplacja. Wiąże się z nią całkowita przemiana poznania; jej modelu dostarczają mistycy. „Im bardziej człowiek oddala się od różnorodności i zmierza do jedności, tym jest doskonalszy i bardziej Boski” – mówi Mistrz Eckhard. „Uwaga musi się wyrażać w patrzeniu, a nie w przywiązaniu” – dodaje Simone Weil¹⁰⁶. Wielość zmysłów „zewnętrznych” zastępuje jeden zmysł duchowy:

Dzięki owym „zmysłom duchowym”, umożliwiającym doświadczenie mistyczne, inaczej również „zagrają” mechanizmy obrazotwórcze, tyżące czasu i przestrzeni. Tu czas utraci swoje groźne oblicze śmiertelności, może dlatego, iż podmiot doznań mistycznych, od dzielając się od zewnętrzności, utraci punkt odniesienia do „pomiarów czasowych”. Doświadczenie mistyczne zatrzymuje zegary.¹⁰⁷

O tym zmyśle duchowym pisał w liście do Trentowskiego sam Mickiewicz¹⁰⁸. Sugerował, że może on odmienić całą estetykę. Maciejewski wskazuje, że w ramach kontemplacji następuje docieranie do wieczności poprzez zamianę przestrzeni realnej na czas doświadczenia mistycznego. Zjawisko to można dostrzec w większości liryków łożańskich, najwyraziściej w przedostatniej strofie wiersza *Nad wodą wielką i czystą...*:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam.

¹⁰⁵ M. S t a l a: „*Nad wodą wielką i czystą*”. „Ruch Literacki” 1978, nr 3, s. 206 – 207.

¹⁰⁶ Cytujemy za: M. M a c i e j e w s k i: *Mickiewiczowskie...*, s. 369.

¹⁰⁷ Tamże, s. 370.

¹⁰⁸ List do Trentowskiego, Lausanne 9 września 1839.

Ruch przypisany podmiotowi staje się czasowym ekwiwalentem przestrzeni. Uogólniając wnioski z przeprowadzonych przez siebie analiz, Maciejewski pisze:

Swoisty czas, który odkrywamy w postawie kontemplacyjnej liryków lozańskich „nie wyłącza czucia wieczności”, gdyż ewokująca go przestrzeń poddana została różnorodnym zabiegom rytmizującym. Nie tyle chodzi tu o uzgodnienia obecne w warstwie brzmieniowej – tak liczne np. w *Polaty się lży...* – ile o „muzykę powtórzeń i paralelizmów”, o ów rytm pejzaży w *Nad wodą wielką i czystą*, rytm żywiołów i mocy w *Snuć miłość* i rytm etapów życiowych w *Polaty się lży*. Wiersze lozańskie są rzeczywiście „rytmicznym skandowaniem bytu”, a „rytm w najrozmaitszych formach i przejawach prowadzi nas do wieczności”.¹⁰⁹

Ostatecznym rezultatem uwieczniających zabiegów, dokonywanych przez Mickiewicza, jest więc, jak stwierdza Maciejewski, „wywalczenie nowego czasu i nowej przestrzeni”.

¹⁰⁹ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, s. 377 – 388.

Część druga

Akwatyczna wyobraźnia form



Rozdział I

Kształty wyobrażone w *Sonetach krymskich*

W tej części rozprawy zajmiemy się drugim poziomem akwatywności — wyobraźnią kształtów, form. Inaczej mówiąc: kształtami, w jakich świat zjawia się w Mickiewiczowskiej poezji. Jak spróbujemy to ukazać, mają one właściwy sobie wymiar symboliczny. Co oczywiste, interesować nas będą kształty, które bezpośrednio lub pośrednio kreuje woda. Metodologiczną inspiracją w tej części rozprawy jest Pouletowska krytyka tematyczna: proponowane w niej odczytywanie przestrzeni jako odwzorowania w poezji sposobu doświadczania świata. Romantyczne odniesienie badań stanowi teoria sztuki, jaką nakreślił Friedrich Schelling w *Filozofii sztuki*¹.

Ponieważ badania form wyobraźni wymagają dużej precyzji, wglębiania się w tekst i zwracania uwagi na drobiazgi, w części tej skupimy się na *Sonetach krymskich*. W nich bowiem w szczególności sposób sensy zawarte są w samych obrazach. Kształty wyobrażone, które spróbujemy opisać, konstytuują obrazy w konkretnych sonetach, a także, co istotniejsze, tworzą niezwykle ważne powiązania między utworami, łączące je w cykl na poziomie wyobraźni. Istnieje cała akcja form wyobrażeniowych, którą postaramy się prześledzić.

¹F. W. J. Schelling: *Filozofia sztuki*. Przeł. K. Krzemieniowa. Warszawa 1983, s. 28–29, 50.

Kluczem do odczytania całego cyklu są, po wielokroć już interpretowane², inicjalne *Stepy Akermańskie*. W ich pierwszym wersie zarysowana została czysta potencjalność przestrzeni. Ową przestrzeń, pierwotną formę świata sonetów, wydobywa ruch podmiotu („wpłynąłem”), umieszczający go wewnątrz rzeczywistości. Wers wraz z całą strofą realizuje typowe dla poematu opisowego³ przejście od ogólnego zarysu rzeczywistości do konkretnych jej szczegółów, ale zawiera też coś więcej. Obraz oceanu wnosi tu wrażenie ogromu, nieskończoności, a zarazem czegoś konkretnego, dotykającego. Ponieważ jednocześnie z zaistnieniem oceanu usunięta zostaje jego materia („suchy przestwór”), powstaje wyraziste, wręcz idealne wyobrażenie pustki, czegoś potencjalnego, oczekującego wypełnienia⁴. Zgodnie z transcendentalną perspektywą, obecną w sonetach⁵, ową pustkę można odczytać nie tylko jako przestrzeń świata (potencjalną przedmiotowość), lecz zarazem jako nie zapełnioną jeszcze przestrzeń poznania (sferę podmiotowości). Pojawiające się w dalszej części utworu kształty będą więc nie tylko formami świata zewnętrznego, lecz zarazem zmieniającymi się przestrzeniami różnych sposobów poznawania.

Pierwsze wypełnienie (pozostałe wersy początkowej strofy) wiąże się z najbardziej zewnętrzną przestrzenią poznawczą. To postrzeganie w jasności rozumu – tak widziany jest świat dzienny. Na płaszczyźnie przedmiotowej przez wskazanie barwy („zieloność”) i ukonkretnienie ruchu („nurza się”, „brodzi”), podtrzymujące wyobrażenie przestrzeni pod linią horyzontu, dookreślony zostaje obraz stepu-oceanu. Kształty przedstawiające go mają ogólny, nie zindywidualizowany charakter:

² M. Maciejewski: *Od erudycji do poznania. Z dziejów romantycznej liryki opisowej*. „Roczniki Humanistyczne” 1966, z. 1, s. 5–77; I. Opacki: *Z zagadnień cyklu sonetowego w polskim romantyzmie*. W: A. Opacka, I. Opacki: *Ruch konwencji. Szkice o poezji romantycznej*. Katowice 1975, s. 66–67; W. Kubacki: *Z Mickiewiczem na Krymie*. Warszawa 1977, s. 291–294; S. Makowski: *Świat „Sonetów krymskich” Adama Mickiewicza*. Warszawa 1969, s. 26–41; o całym cyklu m.in.: J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1. Lublin 1948, s. 526–556; Cz. Zgorzelski: *O sztuce poetyckiej Mickiewicza. Próby zbliżeń i uogólnień*. Warszawa 1976, s. 252–259.

³ I. Opacki: *Z zagadnień...*, s. 63–67; M. Maciejewski: *Od erudycji...*, s. 31–45.

⁴ „Suchy przestwór” może oznaczać również pustynię (zob. *Farys*). W kontekście literatury antycznej omawia ten oksymoron S. Witkowski: *Do słynnej przenośni „Sonetów krymskich” i „Farysa”*. „Przegląd Humanistyczny” 1925, s. 32–76.

⁵ B. Dopart: *Mickiewiczowski romantyzm przedlistopadowy*. Kraków 1992, s. 114.

„fale” („łak”), „powódź” („kwiatów”). Kontynuują one akwaticzne rysy wyobrażenia i ewokują jego rozległość. Jedyny konkret to punkty przestrzeni, które trzeba ominąć („kolorowe ostrowy burzanu”).

W następnej, nokturnowej odsłonie przestrzeń poznania zostaje uwewnętrzniona. Wiąże się to z ciemną, nocną stroną romantyzmu⁶ i jej charakterystycznymi elementami: niepewnością poznawczą, przemianą świata, jego „umetafizycznieniem”. Brak dziennych, umożliwiających orientację kształtów, zarówno poziomych (droga), jak i pionowych (kurhan), wprowadza motyw zagubienia. Jego symptomem jest odmalowana dalej niepewność poznawcza. Tracą swą niezawodność nawet niebiańskie drogowskazy (gwiazdy). Nie tylko nie wiadomo, jakie światła są widoczne⁷, lecz zanika sam horyzont, granica między niebem a ziemią. To sytuacja analogiczna do stanu z początków stworzenia. Jak zauważa Ireneusz Opacki⁸, zamąceniu ulega również poczucie czasu: z zapadaniem zmroku skojarzone zostają elementy wschodu słońca (jutrzienka). Wyraźniejsza natomiast się staje w tej strofie (pokazuje to Marian Maciejewski⁹) obecność podmiotu. Jest on aktywny poznawczo: szuka, rozpoznaje. Jego spojrzenie ku gwiazdom poszerza przestrzeń wwyż – symetrycznie do przestworu pod horyzontem. Jej wyobrażenie w tej strofie, w związku z dominującym wrażeniem niezróżnicowania, braku granic, jest bardziej nieokreślone niż w strofie poprzedniej. Pograżenie świata w mroku sprawia, iż ponownie staje się on przestrzenią potencjalną, oczekującą na wypełnienie.

Dokonyuje się ono w kolejnej strofie, w której przestrzeń zostaje jeszcze bardziej uwewnętrzniona: tworzą ją nie obrazy, lecz dźwięki.

⁶ Oniryczność jest wprost wyrażona w odrzuconym wariantcie: „Wpół senny, wpół na jawie czuć i marzyć zdolny” (w. 14). O nocnej stronie romantyzmu: H. K r u k o w s k a: „*Nocna strona*” romantyzmu. W: *Problemy polskiego romantyzmu*. Seria 2. Red. M. Żmigrodzka. Wrocław 1974; R. Przybylski: *Ogrody romantyków*. Kraków 1978, s. 36–38.

⁷ O identyfikacji „lampy Akermanu” wielokrotnie pisano, proponując jako odczytanie: księżyc, latarnię morską „jakąś gwiazdę”, blask limanu dniostrowego. Piszą o tym S. M a k o w s k i: *Świat...*, s. 30–35; W. K u b a c k i: *Z Mickiewiczem...*, s. 270–273. Nie czując się na siłach rozstrzygnąć tego problemu, stwierdzmy, że być może trudność identyfikacji jest tu założona i odpowiada niewiedzy podmiotu.

⁸ I. Opacki: *Człowiek w sonetach przełomu*. W: T e n ż e: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 36.

⁹ M. M a c i e j e w s k i: *Od erudycji...*, s. 43.

Wsluchanie się podmiotu w ciszę, rozpoznawanie kształtów kreślonych przez dźwięki zapoczątkowuje przemianę: narastanie ciszy zanurza w kontemplacji, ujawnia się wymiar duchowy. Dźwiękowa przestrzeń okazuje się większa od wizualnej, a słuch doskonalszym narzędziem poznania niż wzrok. Mimo braku widzialnych kształtów, wzrasta konkretność otaczającego świata. Słuch umożliwia nie tylko postrzeganie odległych obiektów, lecz także ich rozpoznanie („ciągnące żurawie”). Świat otwiera się „do środka” — dostępne się stają zjawiska z mikroświata (motyl kołyszący się w trawie)¹⁰. Nie tylko identyfikowany jest obiekt, lecz także dokładnie usytuowany („kędy”).

W drugiej tercynie, jeszcze bardziej niż w pierwszej, wszystko prowadzi w głąb, do wnętrza. Podczas gdy w strofie trzeciej wyobrażone były (usłyszane!) sfery nieba i ziemi, tu pojawia się wąż reprezentujący świat chthoniczny, podziemny. Uruchamia on zmysł dotyku („wąż śliską pierś dotyka się ziola”), oddający bezpośredni kontakt i rysujący wyraźnie granicę naszej cielesności. Uwewnętrzniona przestrzeń, kreowana przez słuch i dotyk, jest wyraźnie przestrzenią poetycką, symboliczną, wskazuje to ostatni wers sonetu. Niezależnie bowiem, jak dalece rozciągać zakres ludzkiego słuchu, usłyszenie „głosu z Litwy” absolutnie przekracza granice rzeczywistości. Możliwe jest to tylko w sensie przenośnym, symbolicznym. Namacalnie oddane tu zostało przekraczanie, transcendowanie poza przestrzeń realną. W tak stworzonej przestrzeni symbolicznej umieszczona została Litwa-ojczyzna, utraczony przez podmiot raj. Powstają w ten sposób podstawy statusu wygnańca, pielgrzyma, jaki otrzymuje podmiot-bohater cyklu. Określa to symboliczny wymiar jego wędrówki-podróży i świata w niej spotykającego.

Następne trzy sonety nazywane bywają morskimi. Samo jednak wyobrażenie morza, jego kształtu, pojawiło się już w sonecie pierwszym. Forma morza została przygotowana przed jego realnym zaistnieniem. *Stepy Akermalskie* antycypują również wyobrażenie okrętu, który pojawia się dopiero w sonetach „morskich”, jego forma jest jednym

¹⁰ Owady wyznaczają, jak pisze Zofia Stefanowska, „granice widzialnego świata”, dalej jest już transcendentne... Zob. Z. S t e f a n o w s k a: *Świat owadzi w IV części „Dziadów”*. W: T a ż: *Próba zdrowego rozumu*. Warszawa 1976, s. 63–64. Otwarcie poznawcze mikroświata w *Stepach Akermalskich* byłoby sygnałem zbliżania się do granicy świata symbolicznego.

z ważniejszych motywów całości cyklu. Takie poprzedzanie przedmiotu przez jego formę, przekształcenie się jej w różne postaci jest istotną cechą ruchu wyobraźni poetyckiej w *Sonetach krymskich*.

Przestrzeń morza, pojawiająca się w *Ciszy morskiej*, ma wyraźny charakter obszaru zamkniętego. Sugeruje to zarówno obraz okrętu na uwięzi, jak i antropomorficzne wyobrażenie morza jako leżącej dziewczyny. Akcentuje się tu powierzchnię bezpośrednio w obrazie wody (falowanie, odbijanie światła), pośrednio w związanych z nią określeniach ruchu („muśnie”, „kołysać się”). Optyczny kształt morza to płaszczyzna. Tak dzieje się w kwadrynach. Całość utworu zbudowana jest na przeciwstawieniu powierzchni i głębi, bezruchu (sen) i ruchu (agresja). Centrum rzeczywistości, jądro głębin morskiej, stanowi potwór morski. Analogicznie do sfery przedmiotowej naszkicowany jest świat podmiotowy. Co ciekawe, kształty związane ze światem wewnętrznym człowieka (wyrażające bytowość duchową) są bardziej wyraziste i konkretne niż te, które przedstawiają byty materialne. Polip, który „długimi wywija ramiony”, kreuje wyobrażenie macek, ruchu rozprzeszczepienia, zagarniania. O wiele drapieżniejsze, bardziej namacalne jest wyobrażenie „hydry pamiątek”, która „w sercu zatapia szpony”. Tu zawarty jest obraz wgłębiania, wbijania (a także doświadczenie bólu, cierpienia).

Wyznaczniki przestrzeni zamkniętej można dostrzec także na początku trzeciego sonetu, ale są one związane wyłącznie z okrętem („niewidzialna sieć”, „sidło”). To próba uchwycenia, zamknięcia tego, co nieskończone — morskiego przestworu. Prowadzi ona ostatecznie do otwarcia: związane z nią wrażenie rozciągania, rozszerzania, naprężania antycypuje już obraz przestrzeni otwartej. Wyeksponowane są także elementy wyznaczające kierunek wertykalny („wbiegł”, „drabina”, „zawisnął”). W strofie drugiej w szalonym pędzie okrętu dokonuje się zupełne „zerwanie” węzłów otchłani wodnej, a przemieniający się okręt wzlatuje w „niebiosa”.

Po otwarciu przestrzeni morza w *Żegludze*, w *Burzy* następuje całkowita jej destrukcja. W niszczącym chaosie łączą się kształty morza i okrętu. W obraz ten zostają włączeni, jako jeden z symptomów, również ludzie: „Ryk wód, [...] / Głosy trwożnej gromady, pomp złowieszcze jęki”. Przemieszanie tych trzech sfer stanowi kolejny znak chaosu. Ale zniszczenie jednego świata („zużytych form”) poprzedza proces tworzenia nowego. Destrukcji przestrzeni morskiej

towarzyszy wylanianie się nowego kształtu: „mokre góry / Wznoszące się piętrami z morskiego oddechu”. Znow wyobrażenie bytów (tym razem gór) poprzedza ich realne zaistnienie.

Kontynuacja obrazu wypiętrzania się gór z morza znajduje się w *Widoku gór ze stepów Kozłowa*. Tu jednak woda zmieniona zostaje w materię twardą („zamrożoną”), a tworzenie polega nie na charakterystycznej dla wody, łatwej zmianie kształtu, przybieraniu wciąż nowych, nietrwałych form, lecz na budowaniu – przemieszczaniu trwałych, określonych bytów. Powstaje zupełnie nowy, odmienny od akwatycznego, rodzaj przestrzeni – Świat-budowla. To przestrzeń wertykalna wyraźnie ukierunkowana ku górze. W drugiej kwadrynie okazuje się jednak, iż wertykalna, „twarda” przestrzeń gór jest tylko jedną z części globalnej przestrzeni kosmosu. A tę największą z zawartych w *Sonetach krymskich* przestrzeni kreuje woda („światy żeglujące po morzu natury”). Same „światy” przyjmują kształt (i sposób bytowania) okrętu, który już w sonetach morskich był trwałą formą bytu.

Również w tym wierszu odnajdujemy kształty wyobrażone, które zostaną wcielone i rozwinięte w następnych sonetach. W kwadrynach pojawia się zakres budowli (ściana, tron, mury, lampa). Jest to Boski (szatański?) niezniszczalny gmach (utworzony z wody!), będący wzorcem dla nietrwałych budowli ludzkich, takich jak ruiny pałacu chanów z *Bakczysaraju*, w którym również znajdują się ściany, sklepienia, trony. Są jednak zniszczone, opuszczone, „głuche”. Dziedzina człowieka jest „jeszcze wielka”, lecz „już pusta”. Obserwujemy tu proces przeciwny do tego, który dokonał się w boskiej kosmogonii. Tam pustą przestrzeń stopniowo wypełniły byty tworzące naturę, tu przestrzeń stworzona przez człowieka stopniowo pustoszeje, znikomieje. Dzieje boskie to wzrastanie bytu (wieczność, sakralność *Czatyrdahu* podkreślają następne poświęcone mu sonety), ludzkie – ujmowanie, zanikanie bytu.

Trwałe w ludzkich budowlach jest to, co reprezentuje żywioł akwatyczny – źródło (które łączy budowle ludzkie z Boskimi, ukazany w *Widoku gór ze stepów Kozłowa*). Woda wylamuje się z praw przemijalnego świata¹¹ nawet w fontannie uczynionej rękami ludzkimi.

¹¹ O fontannie *Bakczysaraju*, a także o biblijnym kontekście całego sonetu pisze interesująco Dariusz S e w e r y n: „Ruiny” i „groby” w „*Sonetach krymskich*”. W:

W *Widoku gór...* w związku z zabiegiem animizacji źródło przyjmuje specyficzny kształt („dzioby potoków”, „gardła rzek”). W całych *Sonetach krymskich* stanowi ono jeden z najważniejszych kształtów akwaticznych.

Źródło jednak, jak ukazuje to Poulet¹², to nie tylko wypływająca woda, część krajobrazu, lecz także coś bardziej uniwersalnego: wyobrażenie wypływania, wysnuwania, rozchodzenia się, rozszerzania. Stanowi formę ujmowania rzeczywistości. W *Bakczysaraju w nocy* ruch rozprzestrzeniania się, rozszerzania rządzi całą pierwszą strofą. Z transcendentnego centrum – meczetu (dżamidu) „Rozchodzą się pobożni mieszkańcy” (wizualny obraz źródła). Z tegoż środka rozchodzi się również odgłos izanu (dźwiękowy obraz źródła). Włączony w ruch rozszerzania księżyc również zdaje się zdążyć od jakiegoś centrum ku peryferiom. Jak pisze Maciejewski¹³, wskaźnikami wieczoru są na równych prawach ludzie, dźwięki i zjawiska niebieskie (zorza, Księżyc). Figura źródła obecna jest w *Bakczysaraju w nocy* (i w innych utworach Mickiewicza) nie tylko na poziomie świata, lecz także na poziomie wyrażania: organizuje ruch wyobraźni, sposób łączenia się obrazów. Motyw źródła, rozchodzenia się, rozszerzania w pierwszej strofie *Bakczysaraju w nocy* wywodzi się z poprzedzającego go *Bakczysaraju*. Obrazy z drugiej strofy nokturnowego sonetu powstają, jak wskazuje Maciejewski, w wyniku zmetaforyzowania czerwieni wieczornej zorzy. Pojawia się motyw kosmicznego haremu, rozwinięty w następnych wersach. Akcja liryczna przebiega tak, iż w jej wyniku powstają wyobrażenia dwóch przeciwnych przestrzeni transcendentnych: boskiej (w kwadrynach) i szatańskiej (w tercynach). Wywodzą się one z dwóch różnych wyobrażeń nieba nocnego. Sposób „wysnuwania” pierwszej z nich wskazaliśmy wyżej. Jej obraz zostaje w drugiej kwadrynie przekształcony w przestrzeń akwaticzną: najpierw w „safirowy przestwór”, a następnie, na zasadzie podobieństwa kształtów, w „jezioro”, po którym „żeglują senny łabędź”. Jezioro pojawia się wprawdzie jako człon wtórny, ale czasownik „żeglują” dotyczy obłoku,

Religijny wymiar literatury polskiego romantyzmu. Red. D. Z a m a c i ń s k a, M. M a c i e j e w s k i. Lublin 1995, s. 168–184.

¹² G. Poulet: *Metamorfozy czasu*. Wybór J. Błoński i M. Głowiński. Warszawa 1977, s. 435–436.

¹³ M. M a c i e j e w s k i: *Od erudycji...*, s. 67–69.

wiążąc oba obrazy w wyobrażenie „niebiańskiego” jeziora. Druga, mroczna przestrzeń nocy wysnuta zostaje z „cienia padającego z menaru i wierzchu cyprysa”. Zasadą wiązania jest podobieństwo koloru i kształtu. Z cieniem kojarzy się czern „olbrzymów granitu”. Z ich czerni i niezwyklego kształtu z kolei wyodrębnia się fantastyczny obraz kręgu siedzących szatanów. Wizerunek ten przywołuje wyobrażenie nieba, alternatywne do obrazu z kwadryn. Oprócz opozycji jasne – ciemne istotny jest tu kształt przestrzeni, otwartej w drugiej strofie („safirowy przestwór”), zacieśnionej, ograniczonej w strofie czwartej („namiot ciemności”). W tejszy tercynie pojawia się wprowadzie również wyobrażenie przestrzeni otwartej, ale z negatywną konotacją: to już nie jezioro niebieskie, lecz „milczące pustynie błękitu”.

Wizerunek nocnej przestrzeni kontynuowany jest w *Grobie Potockiej*. Sonet ten rozpoczyna „jasny” obraz „kraju wiosny”, prawdziwego ogrodu rajskiego („wśród sadów”), dla niewolnicy stanowiącego jednak złotą klatkę. Już tu, w obrazie sadów immanentnie zawarte są znaki śmierci: „uwieśdłaś młoda różo”. Z wyobrażeń świata-ogrodu wywodzą się elementy tworzące przestrzeń wewnętrzną bohaterki sonetu („głębia serca”), w niej kontynuowane są zwiastuny śmierci¹⁴. Obiektywizacją, uzewnętrznieniem przestrzeni serca jest obraz przestworu nocy z drugiej strofy. Gwiazdy nie są tu (jak działa się to w *Bakczysaraju w nocy*) elementami tworzącymi transcendentny obraz niebieskiego haremu, lecz, podobnie jak „złote motyle” w „głębi serca”, są znakiem przeżyć bohaterki – to ludzki ogień. Noc jest więc w istocie przestrzenią egzystencjalną, a nie fizyczną. Jej ogrom podkreśla samotność człowieka w kosmosie. Unaocznia odległość od ziemskiej ojczyzny, a to wydziedziczenie staje się metaforą życia w ogóle (ujmującą również sytuację podmiotu). Wewnątrz tej nieskończonej, otwartej przestrzeni samotności znajduje się zamknięta, „ciasna” przestrzeń grobu. Śmierć w tym sonecie ogranicza się do wymiaru biologicznego, materialnego – do rzeczywistości fizycznej. Jest wprowadzie zawarte w obrazie nieba jakieś „czucie” transcendencji, uwieczniające tę, której wzrok „gwiazdy pozapalał”, ale brak tu perspektywy eschatologicznej. Nie ma zarysowanej wizji innego, za-światowego „dalej”, jest tylko świat, który

¹⁴ Metaforykę tę interesująco i przekonująco interpretuje w kontekście obrazowania wczesnoromantycznego („estetyka nieszczęścia”) Dariusz S e w e r y n: „Ruiny”..., s. 184 – 191.

panteistycznie zawiera w sobie świętość i „ślad” zmarłej. Obiektywnie nic nie łączy obu przestrzeni (zamkniętej i otwartej, znikomej i nieskończonej, śmierci i życia). Jedynym pomostem jest ułomna ludzka pamięć. To podmiotowe przeżycie uwzniośla, uwiecznia wspominaną i kształt jej świata.

Zauważmy jeszcze, iż w świecie tego sonetu obecne są tylko trzy żywioły: ziemi, powietrza i ognia. Brak choćby śladu żywiołu akwaticznego. A właśnie woda (zgodnie z podstawowymi aspektami symboliki akwaticznej, opisanymi w poprzedniej części) wyraża w kolejnym sonecie (*Mogiły haremu*) zarówno przestrzeń życia („morze uciech”), jak i bytowania wiecznego („czystości stok”). Wraz z wodą bowiem wraca w sonecie IX wymiar transcendentny. Śmierć, wyobrażona za pomocą akwaticznej symboliki płodności („koncha”, „perełki”), to miejsce przejścia z życia do wieczności. Niezwykłe jest złączenie symbolicznego obrazu śmierci i jej wizerunku w ziemskim wymiarze (złożenie do grobu). Rozpoczyna sonet transcendentny wizerunek śmierci (aż do skrycia w „mrocznym łonie”), po czym następuje strofa, w której nakreślony został los ciał zmarłych (wizerunek grobów i kamiennych turbanów znajdujących się nad nimi), tak jednak przedstawiony, jakby złożenie do grobu było kontynuacją przenoszenia do wieczności; wreszcie następuje obraz przestrzeni wiecznej. Połączenie dwóch opisanych porządków powoduje niesamowite wrażenie: jakby cały zmarły (ciało i duch) przenosił się w dół, gdzie pod ziemią znajduje się „niebo” z edeńskim źródłem¹⁵. *Mogiły haremu* stanowią wizję śmierci alternatywną względem tej, która zawarta jest w *Grobie Potockiej*. Widzimy ją oczami człowieka Wschodu: doczesne, materialne ślady są zgrzebne, marne (tak jak inne pozostałości dawnego Krymu), wyraźnie natomiast rysuje się perspektywa życia pozagrobowego i grobu jako przejścia.

Opozycja tych dwóch wizji świata — pierwszej, w której rzeczywistość jest „płaska”, a śmierć to nieprzekraczalna „ściana”, i drugiej, w której śmierć stanowi przejście do innej rzeczywistości, znajduje się także w *Bajdarach*. Zrealizowana została tu w postaci dwóch przeciwstawnych kształtów akwaticznych: linearnego i kolistego. Przestrzeń

¹⁵ Wcześniej interpretowaliśmy ten sonet w płaszczyźnie symbolicznej. Zob. też tamże, s. 191 – 205.

akwatyczna w kwadrynach jest kształtem powstałym w wyobraźni podmiotu-jeźdźca w wyniku pędu konia. Rzeczywistość przybiera postać strumieni płynącej wody:

Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płyną, giną jak fale potoku;

To jednak tylko pozór wody i złuda jest nadzieja „upicia się wirem obrazów”. Druga kwadryna wyraziście odsłania fikcyjność stworzonego przez pragnienie podmiotu obrazu świata — nie ma on podstawy bytowej, wycieka więc z niego istnienie („Snują się mary lasów i dolin, i głązów”). Świat pozostaje podłużny („snują się”), płaski („całun”). Kształt okręgu, pojawiający się w pierwszej strofie („wir obrazów”), był także tylko podmiotowym złudzeniem.

Forma ta zaistnieje naprawdę dopiero w drugiej, tercynowej części sonetu wraz z obrazem wody rzeczywistej — morza. Kształty koliste powtarzają się tu wielokrotnie („morskie łona”, „wydęty bałwan”, „chaos okrąży”, „łódka wirami kręcona”). Wskazaliśmy wcześniej rolę, jaką w *Bajdarach* odgrywają formy akwatyczne w modelowaniu czasu. Ale mają one również podstawowe znaczenie dla globalnego wyobrażenia rzeczywistości: w kwadrynach niby-wodna przestrzeń świata jest płytka, niesubstancjalna, niebytowa (rozwiewa się), dopiero w tercynach przestrzeń staje się pojemna, głęboka, umożliwia zanurzenie się, pogrążanie. Kształty fizyczne wskazują tu metafizycznie odmienne wizje świata.

W następnych sonetach dominującym kształtem staje się góra. Jednak formy akwatyczne (realne i wyobrażone), stworzone w pierwszej części cyklu, nadal są obecne i pełnią istotną funkcję. Ruch otrząsania, sypania, w pierwszej kwadrynie *Ałusztu w dzień*, jest wariantem źródła jako uniwersalnej formy ujmującej rozszerzanie się przestrzeni (podobne zastosowanie tej formy w wyrażaniu ruchu bytów innych niż akwatyczne opisaliśmy już, analizując *Bakczysaraj w nocy*). Podstawowy jest jednak obecny w tercynach *Ałusztu w dzień* obraz morskiej głęбини, będący kontynuacją akwatycznego przedstawienia morza z *Bajdarów*. Z tegoż sonetu wywodzi się sam kształt sfery, wykorzystany w kreowaniu kulistego obrazu świata, nie tylko jego dolnej, morskiej połówki, lecz także kolejnych warstw — sfer górnej jego połowy („tęczy

kosa", „Baldakim z brylantów"). Ów kulisty model świata rozwija okrągłe (pełne) formy przestrzeni, obecne w tercynach *Bajdarów*. Poprzez rozwój tych sferycznych kształtów na poziomie wyobrażeń z sonetu na sonet budowany jest obraz świata jako Pełni, Całości, jako Ładu. Narastanie Bytu daje się dostrzec w rozwoju obrazu morza. W *Bajdarach* obecne w nim były kształty okrągłe, ale w ramach chaosu na powierzchni, burzliwej granicy. Inny, transcendentny kształt bytu był tylko antycypowany w ruchu zanurzenia. W *Aluszczie w dzień* poza strefą morza-chaosu przedstawiona jest morska głębina — sfera niezmąconego, boskiego Bytu.

Z kulistego kształtu (słońce), przemieszczającego się ze sfery uranicznej do świata chtonicznego, powstaje w pierwszej strofie *Alusztzy w nocy* nowy kształt. Wyraźne ukierunkowanie góra—dół, a także rodzaj ruchu (jego gwałtowność: „spada", „rozbija się", „rozlewa strumienie szkarłatów") ewokują, zapowiadają formę kaskady, która w pełni zaistnieje w następnych, „wysokich" sonetach, stając się nośnikiem istotnych znaczeń tej części cyklu. W drugiej kwadrynie, po zapadnięciu zmroku, pojawia się obraz dźwiękowy zasypiających źródeł, z którego wysnuta zostaje kolejna przestrzeń poznawcza — świat zapachów. Jest to przestrzeń jeszcze bardziej uwewnętrzniona niż ta kreowana przez dźwięki („Mówi do serca głosem tajemnym dla ucha"). W tercynach pojawia się nieoczekiwane trzeci kształt akwaticzny: „potop złoty". Tworzy go „źródło" (ma początek w jednym punkcie — „rażące meteoru błyski"), które rozszerza się, obejmując sobą całą rzeczywistość („oblał" „niebo, ziemię i góry"). „Źródło" przekształca się w „przestwór".

Kulminację szeregu sonetów, zawierających kształt góry, stanowi *Czatyrdah*. Ale właśnie tu, gdzie krystalizuje się ostatecznie wyobrażenie góry jako bytu transcendentnego, wiecznego (góry kosmicznej), okazuje się, iż jednym z kształtów, służących Mirzy do wyrażenia jego transcendentności, jest inne wcielenie osi świata — maszt okrętu. W obrazie tym *Czatyrdah* staje się elementem akwaticznej formy, ujmującej całość rzeczywistości — „masztem krymskiego statku".

W następującym po *Czatyrdahu* *Pielgrzymie* zostaje przekształcona perspektywa poznania: odtąd ogląd świata dokonywany będzie nie z dołu do góry, lecz z góry w dół. Takie usytuowanie podmiotu występuje nie tylko w *Pielgrzymie*, *Drodze nad przepaścią* w *Czufut-Kale*

i *Górze Kikineis*, lecz także w *Ruinach zamku w Balakławie*, a nawet (w pewnym sensie) w kończącym cykl *Ajudahu*. Utwory te można by określić jako „sonety wtajemniczenia”. Ważne staje się w nich spojrzenie w głąb i ruch w dół (drażnienie, pogłębianie). Właśnie w głębinie, a nie na wysokościach, zawarta jest w sonetach istota Bytu. Ta zmiana punktu widzenia i jej rezultaty zbieżne są z teorią widzenia mistycznego, którą w przejrzysty sposób sformułował Paweł Florenski¹⁶. Rozróżnia dwa rodzaje mistyki: wstępowania i zstępowania. Pierwsza jest czymś wyłącznie ludzkim. Towarzyszące jej obrazy to „omamy”, strzępy ziemskich fenomenów — dzieło naszej psychiki. Ta mistyka nie daje prawdziwego poznania, towarzyszy jej natomiast subiektywne odczucie wszechmocy, dionizyjskiego upojenia własnym lotem, wysokością. Prawdziwe widzenie wiąże się z drugim rodzajem mistyki — zstępowaniem. Mistyk przemieniony w Górę, obdarzony nową boską zdolnością patrzenia, postrzega rzeczywistość w jej prawdziwym kształcie. Taki „zstępujący”, mistyczny ogląd rzeczywistości zawrże Mickiewicz w *Widzeniu*. W sonetach wtajemniczenia, spojrzenie z góry pojawia się w *Pielgrzymie*. Sytuacja tu nakreślona (staniecie na Górze Kosmicznej, w centrum świata) przystaje do symbolicznego obrazu Człowieka Kosmicznego. W *Pielgrzymie* jednak dokonuje się inny akt duchowy, najwyraźniej może w całym cyklu wskazujący na jego podmiotowe ukierunkowanie. Usytuowanie „na dachu świata” wykorzystuje Pielgrzym do wejścia w głąb własnej duszy. „Okazuje się bowiem, że Pielgrzym nie zna nie tylko świata, który go otacza. On nie zna również tego świata, który istnieje w nim samym” — stwierdza Ireneusz Opacki¹⁷, wskazując zarazem, iż „w liniach tematycznych Litwy i Krymu, konstruujących świat motywów pejzażowych tego sonetu, zawierają się dwa różne spojrzenia na rzeczywistość, spojrzenia dwóch różnych osobowości”. Pierwsza to „człowiek rozmiłowany w materii rzeczywistości”, z którym związane jest poznanie zewnętrzne, zmysłowe. Druga to „marzyciel zagubiony myślami w przeszłości”. Kraj-obrazy wyrażające owe dwa oblicza tworzą dwie przestrzenie, mające w sonecie różną bytową modalność. Pejzaż krymski to przestrzeń zewnętrzna, otaczająca podmiot. Jego elementy, wraz z Górą Kos-

¹⁶ P. Florenski: *Ikonoostas*. W: *Ikonoostas i inne szkice*. Wybrał, przeł. Z. Podgórzec. Warszawa 1971, s. 65–70.

¹⁷ I. Opacki: *Człowiek...*, s. 40.

miczną, na której usytuowany jest Pielgrzym, składają się na wyobrażenie raju ziemskiego — „ogrodu ziemskich rozkoszy” („kraina dostatków i krasy”, „niebo jasne”, „piękne lice”, „słowiki Bajdaru”, „rubinowe morwy”, „złote ananasy”). Pejzaż Litwy („szumiące lasy”, „trzęsawice”) przywołuje pamięć podmiotu — to przestrzeń wewnętrzna. Jak wskazaliśmy w interpretacji *Stepów akemańskich*, Litwa ma w *Sonetach krymskich* status symboliczny. To rzeczywistość mająca wymiar duchowy, bliski „ojczyźnie myśli” z łożańskiego liryku.

Ale *Pielgrzym* przedstawia nie tylko alternatywę dwóch różnych osobowości i wyrażających je światów, lecz także wybór świata wartości. Dokonuje się on nie na poziomie racjonalnym, nie aktem woli, lecz wypływa z głębi bytu podmiotu, z jego zakorzenienia w określonej rzeczywistości. Dla naszych badań istotne jest, że wybraną rzeczywistość — Litwę (wewnętrzną, mniej ponętną, lecz bliższą) — kreuje nie sfera nieba i przynależąca do niej góra, lecz sfera akwaticzna — „trzęsawice”¹⁸. Nie wysokość nieba, lecz głębina zawarta w wodzie zakorzenienia tu człowieka w Bycie.

Motyw głębinowości rozwija *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*. Głębina staje się tu bardziej konkretna, wyraziściej rysuje się jej przestrzenność. Istotniejszy jest również udział w jej kreowaniu elementów akwaticznych. Podstawowy kształt wyobrażeniowy głębi powstaje w wyniku metaforycznego przekształcenia realnej przepaści. Dzieje się to w wielu kolejnych obrazach, ewokowanych przez Mirzę, rysujących wyobrażenie jej przestrzeni, pogłębiających ją, aż do przemiany w głębię metafizyczną — otchłań. Ich kulminacją jest obszerny, wyrazisty obraz akwaticzny, wykorzystujący do ewokowania kształtu otchłani wyobrażenie morza:

[...] bo myśl jak kotwica
Z łodzi drobnej ciśniona w niezmierność głębin,
Piorunem spadnie, morza nie przewierci,
I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu.

¹⁸ Ślusznie zwróciła mi uwagę Marta Piwińska, iż wybór nie został dokonany ze względu na piękno trzęsawic litewskich, które są mniej ponętne od krasy Krymu. Trzęsawice są jednak częścią Litwy, one ją wyobrażają, są więc dla Pielgrzyma jakoś ważniejsze.

Wewnątrz przestrzeni głębin, podstawowej formy kreowanej przez akwatyczne porównanie, rysują się (podobnie jak w nieakwatycznych wersach) dwa inne ważne kształty. Pierwszy to zawieszenie nad otchłanią („Uklęka, brzeg wiszaru kopytem pochwycą / I zawisnął”; „I łódź z sobą przechyli w otchłanie chaosu”), drugi – wyobrażenie nieudanego lotu, spadania („tam spadła żrenica / Jak w studni Al-Kairu, o dno nie uderza”), wzmocniony obecnością kolejnych wariantów upadku („ciśniona”, „spadnie”, „nie przewierci”). Wspiera je także tok samej wypowiedzi Mirzy. Jej gwałtowność, ekspresywność (przerzutnie międzystroficzne!) sprawia, niczym kaskada, lawina słów, wrażenie niepowstrzymanego pędu w dół. Jest to lot, upadek nieskończony („o dno nie uderza”, „do dna nie przewierci”). Najwyraźniej ten ruch w dół oddaje obraz akwatyczny. Lina kotwicy stanowi widzialny, trwały jego ślad. Ten pierwszy upadek, przerwany (skończonością liny kotwicy), powoduje „przechylenie w otchłanie chaosu” (zawieszenie) i zapowiada upadek drugi – nieskończony, obejmujący całość bytu upadającego. W tym podwojonym obrazie upadania ujawnia się najistotniejszy dla tej części cyklu kształt akwatyczny – kaskada.

Obraz kaskady, lecącej w otchłań, nie kończy jednak sonetu. Dzięki samopoznaniu w *Pielgrzymie* dokonuje się przemiana stosunku między Pielgrzymem a Mirzą. Dotychczas ten drugi był mistrzem, odslaniającym prawdziwe oblicze rzeczywistości, jej „strukturę głęboką”. W *Drozdzie nad przepaścią w Czufut-Kale* ujawnia się po raz pierwszy, iż Pielgrzym może sięgnąć dalej, głębiej niż Mirza. Ten ostatni wskazuje, iż otchłań jest groźna: próba jej zgłębienia grozi człowiekowi destrukcją umysłu, pogrążeniem w stanie analogicznym do wodnego chaosu (paralelizm: głębin morza – głębin umysłu). Ale gdy poznanie Mirzy zatrzymuje się na granicy otchłani (i na obrazie świata utwierdzonego na chaosie), Pielgrzym przekracza tę granicę i sięga dalej: przez „szczeliny świata” wychyla się poza byt ziemski w sferę pozaświatowości – boskiej wieczności. Jest to przestrzeń niewyrażalna w „języku ludzi”, nie mieszcząca się w naszym logosie, o wiele bardziej transcendująca ludzkie poznanie niż chaos otchłani¹⁹.

Otchłań, spojrzenie w głębinę organizuje również akcję liryczną w *Górze Kikineis*. Patrzenie w przepaść umożliwia tu poznanie pionowej

¹⁹ Inaczej to interpretuje B. D o p a r t: *Mickiewiczowski...*, s. 129.

struktury kosmosu i odkrycie jego nowego obrazu. Albowiem na poziomie wyobrażeń podstawowe w tym sonecie zjawisko (obecne w całym cyklu, ale osiągnące tu swe apogeum) to kreacyjność rzeczywistości. Świat zostaje stwarzany na nowo w trakcie aktu poznania. Mówiąc o kreacyjności, nie negujemy interpretacji Ireneusza Opackiego²⁰ i Mariana Maciejewskiego²¹, którzy wskazali zawarty w sonetach zapis aktu poznania, przebiegającego niejako na naszych oczach. Chcemy tylko ukazać inną stronę tego procesu. W *Górze Kikineis*, w związku z „nadziemskim” usytuowaniem oglądających, ich oczom ukazuje się niezwykle, fantastyczna wizja świata. Wprawdzie kolejne obrazy zostają przez „wtajemniczonego” Mirzę zdeszyfrowane — odsłania on ich rzeczywistość, przedmiotową podstawę, ale rejestrując widoki, maluje przed naszymi oczami obraz świata istniejący na poziomie fenomenalnym, taki, jaki ukazuje się w „czystym” patrzeniu. Dokonuje w ten sposób kreacji świata wyobrażonego, zupełnie innego od tego, który postrzegamy w normalnym poznaniu. Złudzenie wytrąca nas z codziennej rutyny, uśpienia poznawczego, schematyzującego rzeczywistość. Tworząc niezwykle obraz świata, zmusza do spojrzenia nowymi oczyma; wyrывая z tego, co znane, uprzedmiotowione, stawia w „prześwicie bycia”.

Podobnie jak w *Rozłączeniu* Słowackiego, podstawowym zabiegiem kreacji jest przemieszczanie elementów rzeczywistości, która prymarnie stanowi nieuporządkowany chaos, zbiór przypadkowo zestawionych kształtów. Mirza, układając je, dokonuje na poziomie wyobraźni mitycznego zabiegu przekształcenia chaosu w kosmos. Najpierw niebo „rzuca” w dół, na morze. Czynność ta uprawomocniona jest romantyczną teorią odbicia, opisaną przez Ireneusza Opackiego²²: niebo odbijając się w morzu, przechodzi w nie (dwa byty utożsamiają się ze sobą). Wprawdzie Mirza „deszyfruje” wskazany obraz, ale utożsamienie obu sfer pozostaje na poziomie wyobrażeń jako stały czynnik kształtujący obrazy. W wersji szóstym „wyspa żeglująca w otchłani” okazuje się chmurą, a więc składnikiem sfery nieba. Podobna przechod-

²⁰ I. O p a c k i: *Człowiek...*, s. 36–41.

²¹ M. M a c i e j e w s k i: *Od erudycji...*, s. 31–45; badacz pisze tu zresztą również o kreacyjności w *Sonetach krymskich*.

²² I. O p a c k i: *Uroda i żaloba czasu. Romantyzm w liryce Bolesława Leśmiana*. W: T e n ż e: *Poetyckie dialogi z kontekstem*. Katowice 1979, s. 54–55.

niość wyobrażeń została zaobserwowana w obrazie ptaka-góry, który ma „masztowe pióra”, gdyż znalazł się w strefie kształtów morskich.

Inicjalne „rzucenie” nieba w morze wskazuje dominujący w sonecie kształt znaczący – ruch w dół. „Ptak-góra”, roztaczający swe pióra „śród fali”, również spada. Byt ten w swych kolejnych metamorfozach ogarniają wyobrażenia akwatyczne, wskazujące kolejne fazy jego upadku:

- „masztowe pióra” ptaka;
- wyspa nakrywająca morze śniegiem;
- „wyspa żeglująca w otchłani”.

Wyobrażony, dwuetapowy upadek ptaka-chmury odbywa się w zdynamizowanej ruchem (niebiosu rzucone w dół) przestrzeni. Roztaczając swe pióra „kręgiem szerszym niż tęczy półkole”, kreuje on przestrzeń kolistą i głęboką – spiralny walec (ruch w dół!). Z kolei „błękitne wód pole” (skondensowane w jednym obrazie trzy sfery), nakryte przez ptaka „wyspą śniegu”, przestaje być płaszczyzną, stając się „otchłanią”, w której żeglują chmury. Z chmury na ziemię (pod otchłanią) „spada noc ponura” (trzecie spadanie). Ów wielokrotnie powtarzany ruch tworzy, podobnie jak w poprzednim sonecie, kształt kaskady. Spadanie „kaskady” przedłużone zostaje jakby poza sonet w zapowiedzianym skoku Mirzy nad otchłanią.

Sytuacja spoglądania z góry występuje także w *Ruinach zamku w Balakławie*. Tym razem jest to spojrzenie nie ze szczytu góry, lecz z wierzchołka wieży. Dokonuje się tu poznanie nie natury, a historii. Ruiny, na które Pielgrzym spogląda, wiążą się (podobnie jak w *Bakczysaraju*) z motywem *vanitas vanitatum*. W *Ruinach* ... jednak wszystko doprowadzone zostaje do kresu. Tym razem to obraz upadku nie jednej ziemskiej wielkości, lecz całkowitej zagłady (wizerunek „miasta wybitego zarazą”). Gdy w *Bakczysaraju* w ruinach pozostało nadal żywe źródło, w *Ruinach zamku w Balakławie* brak jakiegokolwiek elementu akwatycznego. To wizerunek ziemi jałowej. W taki symbol ujęty jest koniec świata, poetycko stworzonego w *Stepach Akermanskich*.

Ajudah to sonet domykający cały cykl, wypowiedziany po zakończeniu akcji *Sonetów krymskich*, zmieniający perspektywę całości. Pojawiają się tu obrazy morza, które obecne już były w poprzedzających go sonetach (II, III, IV, X, XI, XV, XVI). Zostają one jednak w ostatnim sonecie przedstawione w innej postaci. Żywiół morski, zwykle (topika!) uosobienie chaosu, tu tworzy obraz ładu, harmonii. Wyraźne jest

skupienie na kształtach i kolorach, jakie przybiera woda. Morskie bałwany układają się w geometryczne figury, tworząc regularny rytm: „to w czarne szeregi / Ścisnąwszy się buchają”, „W milionowych tęczach kołują wspaniale”. Nadwyżka uporządkowania na poziomie rzeczywistości, geometryzacja krajobrazu implikują obraz świata, w którym najbardziej nacechowaną własnością jest ład. Wskazują także na silną estetyzację rzeczywistości. Ten pryzmat sztuki jest tu wyraźniej niż w całym cyklu zaznaczony. Stwarza to klamrę, wyznaczającą właściwą perspektywę odczytania całości.

Opisana w tym rozdziale akcja akwaticznych kształtów stanowi podstawowy szkielet warstwy wyobrażeń, na którego fundamencie spróbujemy w następnych rozdziałach ukazać bardziej skomplikowane zjawiska. W rozdziale drugim dokonamy precyzyjniejszej, lecz zarazem zmierzającej do syntezy, analizy kształtów akwaticznych. W trzecim – spróbujemy zbadać, jaką akcję symboliczną kreują same kształty wyobrażone, obecne w *Sonetach krymskich*.

Rozdział II

Pra-formy*

Bogactwo pojawiających się, przemieniających i zanikających form, ich następstwo, sygnalizujące globalne przemiany dokonujące się na podstawowych piętrach znaczeń sonetów, próbowaliśmy wcześniej opisać jako *p r o c e s*. Ale z tej różnorodności, zmienności można wyabstrahować trzy podstawowe formy akwatywne: „przestwór”, „źródło” i „kaskadę”. Do nich da się sprowadzić wszystkie akwatywne kształty w *Sonetach krymskich*. Te podstawowe formy (pra-formy) organizują wyobraźnię akwatywną Mickiewicza w całej jego twórczości. W podjętej tu próbie opisanego i dookreślenia pra-form uwzględniać więc będziemy nie tylko sonety, lecz całość akwatywnego świata, obecnego w jego poezji.

Istotne dla nas są same pra-formy jako zjawiska organizujące wyobraźnię. Ich konkretne nazwy to tylko umowne „etykiety”, choć wszystkie wzięte są z języka Mickiewicza. Wątpliwości budzić może właściwie tylko „przestwór”²³ (dla „źródła” i „kaskady” trudno byłoby znaleźć równoważne odpowiedniki). Jako kształt akwatywny

* Chodzi tu nie o uprzedniość diachroniczną, lecz prymarność znaczenia tych podstawowych form dla wyobraźni, co zaznaczamy odmiennością zapisu.

²³ Wacław Kubacki przeprowadza analizę historyczną słowa „przestwór”. Stwierdza m.in.: „Dawniej to słowo znaczyło każdą przestrzeń, małą lub dużą. Później występuje coraz częściej na określenie większego obszaru. Używano go zarówno w stosunku do morza (Jan Potocki, Franciszek K. Dmochowski), jak i jeziora (Alojzy Feliński).” Zob. W. K u b a c k i: *Z Mickiewiczem...*, s. 241 – 243.

częściej powtarza się w Mickiewiczowej poezji „głębia” („głęбина”), doskonale zresztą oddająca pewne cechy tej formy – jej pojemność, sferyczny kształt. Zawiera ona w sobie jednak tylko część tych wyobrażeń, które „pra-formuje” kształt, nazwany przez nas „przestworem”. Podstawową bowiem jego cechą jest rozległość, wyobrażanie przestrzeni „jako takiej”. Wyrażanie nie tylko wektora wertykalnego (jak czyni to „głęбина” czy „otchłań”), lecz także horyzontalnego, istotnego w części obrazów morza i jeziora, w których podkreślana jest powierzchnia, a także w niektórych akwaticznych obrazach, kreujących przestrzenność, rozległość ziemi (*Stępy Akermanskie*, *Pan Tadeusz*, *Ustęp III* części *Dziadów*). „Przestwór” jako określenie formy zawiera w sobie oba wektory.

Drugą wątpliwość stanowi to, iż formy „źródło” i „kaskada” pokrywają się z akwaticzną „genologią”, podziałem na rodzaje wód. „Przestwór” zaś owej genologii nie przestrzega: łączy dwa rodzaje wód – morze i jezioro, będąc w istocie formą jeszcze obszerniejszą, obejmującą także uniwersalne wyobrażenie wody, obecne w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Ten ostatni przykład ukazuje jednak, jak w wyobraźni samego Mickiewicza te poszczególne formy, rodzaje akwaticzne łączą się, zlewają w formę pojemniejszą.

Oprócz wskazanych pra-form istnieją jeszcze dwa zjawiska akwaticzne, nie w pełni mieszczące się w ich ramach: „deszcz” i „rzeka”. „Deszcz” łączy górny „przestwór” wodny z dolnym. Przemienia cały świat w jeden globalny „przestwór”. (Krańcową tego realizacją jest potop). W takiej właśnie, „wiążącej” niebo z ziemią, postaci przedstawiony jest deszcz w obrazach *Pana Tadeusza*:

A już deszcz wciąż pluszczy,
Jak z sita, w gęstych kroplach; wtem rykły pioruny
Krople zlały się razem; to jak proste struny
Długim warkoczem wiążą niebiosą do ziemi,
To jak z wiader buchają warstwami całemi.
Już zakryły się całkiem niebiosą i ziemią,
Noc je z burzą od nocy czarniejszą zaciemnia.

(ks. X, w. 72–78)

Deszcz przemienia tu rzeczywistość w jeden wszechobejmujący kosmiczny przestwór. „Deszcz” jako zjawisko akwaticzne poszerza

więc w istocie formę „przestworu”. Wzbogaca ją o zdolność łączenia góry i dołu, wnosi także element ruchu. Sytuuje się na pograniczu pra-form „przestworu” i „kaskady”.

Podobnie nie w pełni mieści się w ramach określonych tu pra-form „rzeka”. Większością swych cech utożsamia się wprawdzie ze „źródłem” (ruch, zmienność), jednak „rzeka” w większym niż „źródło” stopniu, wyraża ruch stały, niezmienny – płynięcie. To sprawia, iż jest ona wyrazistym modelem upływu czasu (np. rzeka heraklitejska w sonecie *Do Niemna*). „Kaskadę” wiąże z „rzeką” cecha identyczna jak z „deszczem” – zdolność łączenia dwóch sfer, dwóch obszarów. „Deszcz” czyni to w pionie, „rzeka” w poziomie (łączenie źródła z jeziorem lub morzem – Wilija w *Konradzie Wallenrodzie*). Trzecią podstawową funkcją „rzeki” jest ustanawianie poziomej osi świata: Niemen („Szeroko nad błękitnym Niemnem rozciągnionych”, *Pan Tadeusz*, ks. I, w. 16) czy Nawa, rzeka piekielna („Ulice wszystkie ku rzece pobiegły”, *Petersburg*, w. 50; także *Oleszkiewicz*, w. 21–22, 29–32).

Moc ustanawiania centrum wiąże „rzekę” z jeziorem; w *Rybce* rzeka pełni podobną funkcję jak w pozostałych balladach rusańczanych jezioro. Istotną rolę „rzeki” jest wyznaczanie granicy („Tak Niemen, [...] Już teraz dla nich był progiem wieczności; / I nikt, bez straty życia lub swobody, / Nie mógł przestąpić zakazanej wody”, *Konrad Wallenrod – Wstęp*, w. 24–28). Analogiczną funkcję granicy pełni kontur, brzeg „przestworu”. Tak więc „rzeka” w poezji Mickiewicza, będąc w dużym stopniu tożsama ze „źródłem”, ma także pewne cechy „przestworu” i „kaskady”. Jest również formą pośrednią.

Przestwór

W początkach twórczości poetyckiej Mickiewicza (ballady) wcieleniem „przestworu” było jezioro²⁴. Jako forma pełni ono dwojaką

²⁴ Wcześniejsze realizacje formy „przestworu” (np. *Kartofla*, *Już się z pogodnych niebios...*) były jeszcze mocno obciążone tradycją klasyczną. Dopiero obrazy jezior stanowią romantyczne, oryginalne wcielenie „przestworu”.

funkcję: ustanawia centrum (ośrodek) rzeczywistości, lecz jest zarazem wyobrażeniem, formą bytu samoistnego, całości odrębnej, niedostępnej dla człowieka, w istocie — transcendentnej. Owo wyobrażenie przestworu-jeziora uwydatnia głębokość („głębia”, „toń”, „otchłań”) i rozległość; jednak mimo iż nieskończone, transcendentne, jest ono zarazem zamknięte, ograniczone — ma kształt zewnętrzny, okalający je, rysujący jego kontur („Świtez tam jasne rozprzestrzenia łona / W wielkiego kształcie obwodu”). Jeżeli „przestwór” ma określone granice, to przyjmują one kształt właśnie koła, kuli²⁵.

Obecne jest w balladach (w *Świteziance*) także wyobrażenie wodnego przestworu widzianego od wewnątrz. Jego obrazem kusi Świtezianka strzelca: „A na noc w łożu srebrnej topieli / Pod namiotami zwierciadeł”. Natomiast w *Świtezi*, w znanym powszechnie nocnym wizerunku jeziora, odślania się jeszcze inne jego wyobrażenie — „otchłań błękitu”. Wyeksponowana została tu nieskończoność, nieograniczoność przestrzeni. Funkcja przestworu jako centrum świata przysługująca jezioru aktualizuje się także w wierszu *Śniła się zima...*

Jezioro może pełnić funkcję centrum rzeczywistości nawet w utworach, w których woda zdaje się czymś marginalnym, nieistotnym. Tak rysuje się pozycja akwatyczności w *Konradzie Wallenrodzie*. Pojawiające się tu trzykrotnie obrazy wody (Niemna — *Wstęp*; Wiliji — II, w. 137 — 160 [Pieśń]; morza — IV, w. 327 — 339) tworzą wprawdzie istotne dla rozumienia całości sensów poematu przedstawienia alegoryczne, nie mają one jednak bezpośredniego związku z przebiegiem akcji utworu, są zewnętrzne względem niej.

Dopiero przy bliższym wejrzeniu w tekst okazuje się, iż w węzłowych momentach akcji pojawia się zawsze obraz jeziora. Jest ono ukrytym, przejawiającym się jedynie na poziomie obrazów, centrum rzeczywistości, ośrodkiem dziania się zdarzeń. Konkretnie zaś wcielenia kształtu jeziora oddają koloryt danego momentu akcji i losu Konrada, czasem współbrzmiać jakby swym nastrojem ze stanem jego ducha. W trakcie wyboru mistrza zakonu rycerze „Błądzili kilka godzin w okolicy,

²⁵ Kształt ten (jako wizerunek przestrzeni) w szczególny sposób wyraża pełnię, całość. Kolejne wcielenia figury koła w dziejach poezji i filozofii odczytuje i interpretuje Georges Poulet w *Metamorfozach koła*. W: T e n ż e: *Metamorfozy...*, s. 331 — 354. W szkicu *Romantyzm* pisze, analizując wcielenie koła w poezji Goethego, o ustanawianiu przez koło centrum (s. 462). Tamże, s. 430 — 468.

/ Blisko spokojnych brzegów jeziora” (II, w. 56–57); tu usłyszeli głos pustelnicy, który przesądził o wyborze Konrada. Po obiorze „każdego wieczora, / Gdy ziemię grubsze osłaniają mroki, / On idzie błądzić po brzegach jeziora” (III, w. 54–56). Przychodzi na spotkania z Aldoną: „w całym kręgu świata / Znowu nic nie ma dla mojej żrenicy / Tylko jezioro i wieża, i krata”). Wieża (stałość, wysokość) wyraża sylwetkę duchową Aldony, z Wallenrodem zaś związane jest wyraźnie jezioro. Nawet w świadomości Aldony wiąże się ono z Alfem („Ty, wiem, że lubisz samotne przechadzki; / Myślałam sobie: on może z wieczora / Wybieży z dala od swych towarzyszy / Pomówić z wiatrem i z falą jeziora” – III, w. 236–238). A więc obecność jeziora w akcji i jego więź z Konradem nie jest przypadkowa, nie wynika jedynie z usytuowania wieży obok wód. Jezioro zdaje się odsłaniać jakąś głęboką, ukrytą właściwość bohatera. Staje się on wręcz taki, jak to, co zostanie w niego z zewnątrz „wlane”. Bezczytność, zatrzymanie się w realizacji zamierzonego dzieła wynika z miłości, która go ponownie wypełniła w momencie spotkania pustelnicy. Dopiero gdy Halban napelnia go „trucizną” – obowiązkiem zemsty, Konrad przerywa swą bezczynność²⁶.

Poemat przedstawia nocne, mroczne wody jeziora. Wyjątkiem jest obraz towarzyszący ponownemu spotkaniu kochanków: „Noc rozrzedniała i promyk jutrzeńki / Już zarumienił lica cichej wody” (III, w. 295–296). To złudzenie, nadzieja przywrócenia ładu (zgodność poziomu indywidualnego, społecznego i kosmicznego). Pojawia się ona w słowach Aldony: „Nadzieje! – cichym powtórzyły echem / Brzegi jeziora, doliny i knieje” (III, w. 109–110). Konrad należy jednak do świata nocy i we wczesnoromantycznym, „odwróconym” porządku słońce to sygnał rozstania.

Po powrocie z wyprawy, na której dokonała się zagłada zakonu, pojawiają się wyraziste w wymowie „dzikie” obrazy jeziora i jego wybrzeży: „Zimowy ranek – wicherzy się i śnieży; / Wallenrod leci wśród wichrów i śniegów, / Zaledwie stanął u jeziora brzegów” (VI,

²⁶ O stosunku tych dwu postaci pisze interesująco Zdzisława M o k r a n o w s k a : *Starzec bez metryki*. W: *Starość*. Red. A. N a w a r e c k i, A. D z i a d e k. Katowice 1995, s. 36–43. O przestrzeni w *Konradzie Wallenrodzie*, lecz w innym nieco kontekście pisze Małgorzata K r u p e c k a SJK: *Przestrzeń dobra w poematach Mickiewicza*. W: *Religijny...*, s. 144–151.

w. 1 – 3). Następny obraz jest odpowiedzią na kolejną wersję sielanki (tym razem to „arkadia grobowa” Aldony). Zamarznięte wody jeziora („Alf już nie słyszał, on po dzikim brzegu / Błądził bez celu, bez myśli, bez chęci. / Tam góra lodu, tam puszcza go nęci, / W dzikich widokach i w naglonym biegu / znajdował jakąś ulgę” – VI, w. 136 – 140) są znakiem końca, ukazują niemożność powrotu do litewskiego raju, związanego w pieśni Wajdeloty ze wspomnieniem jeziora litewskiego („Jeziora puste brzmia licznymi wiosły” – IV, w. 212).

Obraz wód jeziora, skutych lodem, pojawiający się w poezji Mallarmego, analizuje przenikliwie Poulet. Mimo całkowitej odmienności liryki francuskiego poety od poezji Mickiewicza, interpretacje Pouleta wskazują możliwy sposób rozumienia takiego obrazu:

[...] zamiast wymarzonego Dziś ukazuje się trwanie – jego przeciwieństwo, trwanie nagie, zlodowaciałe i puste, czas, który nie płynie, nie posuwa się naprzód, czas zastygły: „głuche jezioro”.²⁷

Dopełnieniem obrazu lodowego jeziora jest jego ostatni wizerunek oglądany oczami Konrada: „Pusto dokoła, tylko przez zagony / Śnieg leciał kłębem, wiatr północny szumiał, / Spojrzał ku brzegom” (VI, w. 151 – 153). To moment uświadomienia sobie nieuchronności końca. Śmierć Alfa zostaje ujęta również w obraz akwaticzny:

Rzekł, spojrział w okno i bez czucia pada,
Ale nim upadł, lampę z okna ciska;
Ta trzykroć, kołem obiegając, błyska,
Na koniec legła przed czołem Konrada;
W rozlanym płynie tleje rdzeń ogniska,
Lecz coraz głębiej topi się i mroczy,
(VI, w. 268 – 273)

Przedstawienie akwaticzne łączy się tu z obrazem gasnącego światła i z ruchem spadania – „przestwór” przekształca się w „kaskadę”.

Morze, inny wariant „przestworu”, spełnia prymarnie drugą funkcję tej formy – wyobrażania bytu jako całości. Zawiera ono w sobie ważny rys pra-formy „przestwór” – nieskończoność (często wyrażają

²⁷ G. Poulet: *Mallarme*. W: *Tenże: Metamorfozy...*, s. 242 – 243.

cą się w otwarciu przestrzeni) w połączeniu z konkretnością. Powstaje dzięki wypełnieniu nieskończonego obszaru materią — wodą. Pełnia bytu, wyobrażana przez morze, staje się w *Żeglarzu* nośnikiem istotnych znaczeń, decydujących o metafizycznym obrazie świata i ogólnym wydźwięku utworu. W centralnej części wiersza przestwór staje się wyobrażeniem całości bytu:

Czyli kto raz wrzucony do bytu otchłani,
Nie zdoła z niej wylecieć ani zginąć na dnie?
(w. 29 – 30)

Najpełniejsza realizacja formy przestworu-morza występuje — co oczywiste — w *Sonetach krymskich*. Jest ona tu obecna zarówno w obrazach morza realnego (tryptyk morski, *Bajdary*, *Alusztą w dzień*, *Góra Kikineis*, *Ajudah*), jak i w wyobrażeniach kreujących inne sfery bytu (*Stepy Akermzańskie*, *Bakczysaraj w nocy*, *Alusztą w nocy*, *Droga nad przepaścią w Czufut-Kale*). W *Ciszy morskiej* przestwór morski ma (podobnie jak w balladach forma przestworu-jeziora) konkretne granice, nakreślone poprzez nałożenie nań antropomorficznego kształtu śpiącej dziewczyny: „Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda; / Jak marząca o szczęściu narzeczona młoda”. W *Żegludze* (a później w *Bajdarach* i w *Aluszczie w dzień*) widać w pojawiających się kształtach morza wyraźną dążność do transcendencji. Przejawia się ona zarówno w rozszerzaniu, otwarciu, wręcz rozerwaniu przestrzeni samego morza (przekraczanie fizyczne), jak i w transformacji kształtów okrętu i podmiotu-bohatera. W *Bajdarach* i *Aluszczie w dzień* oprócz ruchu przekraczania granic (pograżenie w morskiej głębinie) obecny jest obraz morza jako bytu transcendentnego, poza ziemską przemijalnością (analizowaliśmy owe sonety pod tym kątem w rozdziale pierwszym niniejszej części). W *Stepach Akermzańskich* pojawia się powszechnie znany obraz stepu-oceanu, modelowe wcielenie formy „przestworu” w postaci czystej: jest on tu konkretny, bo wypełniony materią w wyobrażeniu oceanu, ale zarazem, poprzez usunięcie materii akwatycznej (oksymoron „suchy ocean”), staje się „formą” (pra-formą!) kreującą abstrakcyjny kształt — wyobrażenie przestrzeni *par excellence*.

Podobne wyobrażenie przestworu-morza znajduje się w *Panu Tadeuszu*. Oddaje nie tylko ogrom i rozległość, ale również jednorodność, niepodzielność nieograniczonego obszaru. Przeniesienie własności

morza, jako przestrzeni otwartej, na płaszczyznę ziemskiej równiny następuje w księdze II:

Bo na Litwie myśliwiec, jak okręt na morzu,
Gdzie chcesz, jaką chcesz drogą, buja po przestworzu!
(w. 5–6)

W księdze XI „morze niebieskie” (pojawiające się już w księdze III, w. 652–653) wyobraża przestrzeń najszerszą, globalną, obejmującą cały kosmos, wyraźnie transcendentną:

Niebo czyste, wokół ziemi obciążnięte,
Jako morze wiszące, ciche, wklęsło-wgięte;
(w. 155–158)

Morze współtworzy w *Panu Tadeuszu* także wyobrażenie przestrzeni zamkniętej²⁸. Czyni to zarówno zawężając, ograniczając sobą od zewnątrz, jako „morze wiszące”, obszar puszczy (ks. IV, w. 51–56), jak i poprzez modelowanie od wewnątrz: puszcza jako morze, którego dno „rybak ledwie u brzegów nawiedza” (ks. IV, w. 479–485, dalej w. 577–582). Samo „morze wiszące” jest obszarem absolutnie nieograniczonym. Łącznie powstaje obraz dwóch koncentrycznych przestrzeni: „dośrodkowej” – gęstej, zamkniętej otchłani puszczy (jeszcze ludzkiej), i „odśrodkowej” – nieludzkiego, nieskończonego chaosu „nad sklepieniem”.

Najbardziej niezwykle wersje „przestworu” i jego wykorzystania do tworzenia „nowych światów” odnaleźć można w lirykach łożańskich. Jak ukazał to już Marian Maciejewski, w wierszu *Gdy tu mój trup...* zostaje stworzona nowa, niezwykła przestrzeń²⁹. My zajmujemy się funkcją, jaką pełni w jej poetyckim kreowaniu woda:

²⁸ O kształtowaniu przestrzeni w *Panu Tadeuszu* pisze J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 2, cz. 2. Lublin 1948, s. 307–308, 421–424. Kleiner analizuje tu również różne mikroprzestrzenie. Nas interesują obrazy, w których zawarte jest całościowe wyobrażenie przestrzeni natury. O przestrzeni w *Panu Tadeuszu*: M. Krupicka SJK: *Przestrzeń...*, s. 152–166; A. Waśko: *Powrót do „centrum polszczyzny”. O przestrzeni symbolicznej w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1987, z. 1, s. 99–125.

²⁹ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979, s. 355–357, 375–376.

Tam widzę ją, jak z ganku biała stąpa,
Jak ku nam w las śród łąk zielonych leci,
I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa,
I ku nam z gór jako jutrenka świeci.

Przedstawione są tu cztery przestrzenie w taki sposób, iż wyraźnie istnieją jednocześnie, a ponieważ łączy je ruch — zbliżanie się „Jej” (ukochanej?, duszy?), więc przestrzenie te „nakładają się”, nie tracąc swej odrębności. Modelem podstawowego, istniejącego na trzech poziomach utworu, zjawiska — przenikania, jest woda. W trzecim wersie dzieje się to w sposób najbardziej jawny: „I wśród zbóż jak w toni wód się kąpa”. Kąpanie się, przenikanie się obrazów dziewczyny i natury wskazuje na niezwykle sposób bycia obu desygnatów, na brak przedziału między człowiekiem a naturą. Oba byty zasadniczo pozostają odrębne. Ale w drugim wersie następuje przenikanie się daleko bardziej idące. Wiąże się to z dyskutowaną wątpliwością edytorską Czesława Zgorzelskiego³⁰: „łąk” czy „fal”? Przekonywające są argumenty na rzecz pierwszej wersji³¹, ale nas interesuje samo współistnienie tych dwóch (nie skreślonych!) wariantów. Jak słusznie zauważono, odzywa się tu echo przedstawienia ze *Stepów Akermanskich* („Śród fali łąk szumiących”). W sonecie obecne są dwa obrazy (i łąki, i fale), które nakładając się na siebie „opalizują”, są więc jeszcze rozdzielne. W liryku *Gdy tu mój trup* następuje dalsza ich kondensacja — dwa byty przenikają się zupełnie, zlewają ze sobą i mimo iż w tekście jest miejsce tylko na jeden z nich, musi on wyrażać oba. Powstaje nowa złożona jakość obrazowa (bytowa?).

I wreszcie najbardziej niezwykle, wspomniane już przenikanie się czterech przestrzeni. Tu również modelem jest woda — jej przezroczystość. Owe przestrzenie muszą mieć właściwość wodnego przestworu, który przyjmując w siebie inne byty, zachowuje, mimo zanurzenia w sobie, ich widzialność. Nałożenie się takich przestworów, jednocześnie ich istnienie, stwarza rzeczywistość niewyobrażalną bezpośrednio

³⁰ Cz. Zgorzelski: *Nad autografami Mickiewicza*. „Pamiętnik Literacki” 1974, z. 3, s. 208 n.

³¹ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie...*, przypis 169, s. 375; D. Zamaćniński: *Słynne — nieznanne. Wiersze późne Mickiewicza, Słowackiego, Norwida*. Lublin 1985, przypis 5, s. 21.

w ramach naszej trójwymiarowej przestrzeni. Uniezwykłą ją dodatkowo zauważalna tu „odwrócona perspektywa”: mimo dwukrotnego określenia „ku nam”, nie ma tu naszkicowanego obrazu zbliżania, gdyż kolejne widoki są coraz odleglejsze. Największy dystans przestrzenny obecny jest w ostatnim obrazie („I ku nam z gór jako jutrzienka świeci”). To wszystko tworzy wyobrażenie przestrzeni absolutnie transcendentnej³².

Inne niezwykle wcielenie przestworu stanowi liryk *Nad wodą wielką i czystą*. Przy całej konkretności, substancjalności wody (tylko ona w tym utworze naprawdę istnieje!) i przestrzeni, jaką ona kreuje, zrytmizowanej przez kolejne powtórzenia, jest to obraz czystej formy, obmytej ze wszystkich zbędnych akcydensów. Wyobrażenie kształtu, który jest konkretny, dotykalny, lecz nie ma granic (nic z zewnątrz go nie ogranicza). Wewnątrz utworu nie określa go nawet granica werbalna — nie pojawia się nazwanie ujednoznaczniające, dookreślające obecny tu wariant przestworu. W magiczny niemal sposób, jak opisano to wielokrotnie, wyraża cechy Bytu idealnego: nieskończoność, wieczność, doskonałość.

Sięgając do tekstu *Ustępu* III części *Dziadów*, odkrywamy kolejną cechę „przestworu” — stanowi on kształt niezależny od konkretnego, fizycznego stanu wody. Wciela się tu w morze związane, skute — powstaje przestwór zamarzłej wody:

Po polach białych, pustych wiatr szaleje
Bryły zamieci odrywa i ciska,
Lecz morze śniegów wzdęte nie czarnieje,
Wyzwane wichrem powstaje z łóżyska
I znowu, jakby nagle skamieniałe,
Pada ogromne, jednostajne, białe.

(*Droga do Rosji*, w. 42—47)

³² Jacek Łukasiewicz w ramach innej płaszczyzny interpretacyjnej dostrzega ową wielość przestrzeni: „[...] następuje więc powrót, jakby »rozwijanie taśmy«, ale gdy ją widzi dziecko, potem młodzieniec, to nadal jesteśmy t a m, w owym dalekim kraju — rajskim. Ostatnią jednak linijkę: »I ku nam z gór jako jutrzienka świeci« wypowiada czterdziestoletni mężczyzna i wypowiada ją t u t a j, w Lozannie. Jutrzienka świeci nie z gór na Litwie (jakież tam góry!), ale ze skał, którym »trzeba stać i grozić«.” Zob. J. Łukasiewicz: *Cykl lozański jako dziedzictwo*. W: *Studia o Mickiewiczu*. Wrocław 1992, s. 33—34.

W perspektywie wyobraźni materialnej należy już (jako kryształ) do sfery innego żywiołu — ziemi³³. W dziedzinie wyobraźni form ma to drugorzędne znaczenie — kształt morza jest nadal tożsamy z podstawowym inwariantem „przestworu”. Oznacza to, iż jest on jako forma wprawdzie zakorzeniony w akwatyczności (w wyobraźni akwatycznej), wyrasta z niej, ale może przekraczać jej fizyczne granice i ujmować jako kształt różne sfery rzeczywistości. Objawia się tu w innej postaci fundamentalny jego rys: to kształt, którego istotę stanowi trwałość, statyczność, niezmienność.

Źródło

„Źródło” jest zapewne najważniejszą formą akwatyczną, a być może w ogóle najważniejszą formą wyobraźni poetyckiej Mickiewicza. Jest kształtem wyrażającym na różnych poziomach podstawowy rodzaj ruchu: tworzenie, wysnuwanie, rozszerzanie. Wyrasta z obrazu konkretnego rodzaju bytu wodnego, lecz, podobnie jak pozostałe pra-formy, będąc zakorzenione w akwatyczności, przekracza ją — staje się kształtem istoczenia rzeczywistości w ogóle.

Istotę źródła jako bytu akwatycznego stanowi wypływanie wody na zewnątrz i jej rozprzestrzenianie się. Najczęściej ruch ten odbywa się z podziemia do góry, do świata natury ziemskiej. Na tym poziomie (źródła jako bytu wodnego) dostrzec można, iż przybiera ono kilka podstawowych kształtów. Pierwszy, to klasyczne wyobrażenie źródła, wyraziście skryształizowane w liryku *Snuć miłość*: „lać ją jak źródło wodę z wnętrza leje” (w drugim wariacie: „puszczać ją w głąb, jak nurtuje / Źródło pod ziemią”). Podobnie w sonecie *Bakczysaraj*: „To fontanna haremu, dotąd stoi cało / I perłowe lzy sącząc, woła przez pustynie [...] źródło szybko płynie [...] a źródło zostało.” Ten obraz, a także wizerunek źródła wypływającego w „Świątyni dumania” („strumień spod kamienia / Szumiał, tryskał”, *Pan Tadeusz*, ks. III, w. 300—301; także ks. V,

³³ G. Bachelard: *Wyobraźnia poetycka*. Przeł. H. Chuda k, A. Tarkiewicz. Warszawa 1975, s. 265—297.

w. 275) obdarzone są największą realnością. Przedstawiają bowiem konkretne źródło, w określonym miejscu krajobrazu. To wodne zjawisko, właśnie oglądane.

Podobny kształt, ale wyrażający rzeczywistość transcendentną, obecny jest w *Widzeniu*:

Teraz widziałem całe wielkie morze,
Płynące z środka, jak ze źródła, z Boga,
A w nim rozlana była światłość błoga.

(w. 17–19)

Jest ono (podobnie jak w gnomie *Źródła ze Zdań i uwag*) symbolem tego co Boskie, tego co ma zdolność kreacji bytu z siebie samego. W *Mogiłach haremu* wizerunek źródła uobecnia raj. Świat ziemski obrazuje tu „przestwór” („morze uciech i szczęścia”); przejście z życia do śmierci i istnienia pośmiertnego wyrażone jest przez cofnięcie się od niego do źródła: odwrócona zostaje zwykła kolejność sekwencji form akwaticznych — zazwyczaj „przestwór” powstaje ze „źródła”³⁴. Z kolei w *Panu Tadeuszu* właśnie forma źródła ujmuje piękno i symboliczny wymiar wizerunku Zosi, która sypiać ziarno, „Kręci się jak bijąca śród kwiatów fontanna” (w. 55–94). *Źródła z Alusztu w nocy* („Źródła szemrzą przez sen na łożu z bławatów”) prezentują obraz dźwiękowy tej formy. Dość niezwykle kształt mają byty akwaticzne z *Widoku gór ze stepów Kozłowa*: „tam dzioby potoków / I gardła rzek widziałem pijące z jej gniazda”. Odwrócony tu został normalny schemat źródła: nie woda wypływa z aktywnego centrum, rozprzestrzeniając się wokół, lecz aktywne zewnątrz „wysysa” wodę z biernego centrum. Wiąże się to z animizacją bytów w tercynach sonetu.

Owe przedstawienia źródła podkreślają wydobywanie z wewnątrz (z jednej sfery bytu w drugą), rozprzestrzenianie się do góry i na boki z jednego punktu (obraz rośnięcia, rozszerzania się przestrzeni). Ten ruch rodzenia się i rozszerzania, obecny w źródle realnym, jest niezwykle ważny dla rysów uniwersalnej pra-formy w nim zakorzenionej. Mickiewicz wykorzystuje ją do przedstawiania różnych sfer bytu. Wskazaliśmy w rozdziale pierwszym niniejszej części, jak w procesie rozwoju form akwaticznych w *Sonetach krymskich* przedłużeniem obrazu

³⁴ O odwróceniu porządku zob. D. S e w e r y n: „Ruiny”..., s. 201.

realnego źródła z *Bakczysaraju* jest w *Bakczysaraju w nocy* właściwy źródłu kształt ruchu (wypływanie, rozprzestrzenianie się, rozszerzanie), realizowany przez byty nieakwatyczne. Ruch ten wyrażany jest nie tylko przez obraz wizualny („Rozchodzą się z dzamidów pobożni mieszkańce,”), lecz także dźwiękowy („Odgłos izanu w cichym gubi się wieczorze”). Akwatyczny kształt źródła zostaje tu zuniwersalizowany jako forma ujmowania rzeczywistości, jako model wskazujący zasadę dziania się. Podobne wykorzystanie formy źródła dostrzec można w pierwszej strofie *Alusztu w dzień* („otrząsanie”, „osypywanie” jako warianty ruchu rozprzestrzeniania się). Inny wariant — źródło, które przekształca się w przestwór i tworzy nową, oniryczną rzeczywistość, zawiera *Alusztu w nocy*.

Ostateczną, najdoskonalszą krystalizację kształtu źródła w poezji Mickiewicza stanowi liryk *Snuć miłość*:

Snuć miłość, jak jedwabnik nić wewnątrz swym snuje,
 Łać ją z serca, jak źródło wodę z wnętrza leje,
 Rozkładać ją, jak złotą blachę, gdy się kuje
 Z ziarna złotego; puszczać ją w głąb, jak nurtuje
 Źródło pod ziemią. — W górę wiać nią, jak wiatr wieje,
 Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje.
 Ludziom piastować, jako matka swych piastuje.

(w. 1 – 7)

Utwór ten jest zdominowany przez „semantyczny gest” źródła³⁵. Przejawia się to na kilku poziomach. Na fundamencie cytowanych powyżej dwóch obrazów źródła realnego, jego kształt rozszerza się, podobnie jak w *Sonetach krymskich*, na inne sfery bytu, stając się uniwersalną formą bytu w ruchu. Wizerunek wody realnej poprzedzony został obrazem wysnuwania jedwabnej nici przez jedwabnika, stanowiącej „samoutrwalające się” przedstawienie aktu tworzenia się rzeczywistości wewnątrz bytu i wydobywania jej na zewnątrz. A kreacja jest istotą źródła jako bytu. W dalszych wersach kształt ten przemienia się w kolejne wcielenia w różnych sferach rzeczywistości. Wyrażają go ruchy:

³⁵ M. M a c i e j e w s k i: *Mickiewiczowskie...*, s. 350–351.

- rozciągania (rozszerzanie w płaszczyźnie) – „Rozkładać ją jak złotą blachę, gdy się kuje / Z ziarna złotego”;
- rozprzestrzeniania (ruch w przestrzeni, powstaje kształt fontanny, gejzeru) – „W górę wiać nią, jak wiatr wieje”;
- rozsypywania (przed sobą, tak że cała ziemia zostaje przykryta; potencjalnie zawiera w sobie drugi ruch – wzrostu) – „Po ziemi ją rozsypać, jak się zboże sieje”;
- wzrastania (rozszerzania, ale już w wymiarze duchowym) – „ludziom piastować, jako matka swych piastuje”.

Forma ta obejmuje różne byty, ujawniając kolejne wcielenia źródła, różne sposoby kreacji i rozszerzania bytu, a także wielość kierunków ruchu. Wszystkie te materialne kształty przedstawiają ruch niewidzialny: istoczenie się i wzrastanie bytu duchowego – miłości.

Cały liryk *Snuć miłość* ma niezwykle znaczenie dla badania wyobraźni Mickiewicza. Wskazuje jednoznacznie, iż kształt źródła w jego utworach wykracza poza ramy bytu wodnego, stanowiąc uniwersalną formę wyobrazającą. Ujawnia różnorodność obrazów mających akwaticzne zakorzenienie. Potwierdza, iż dokonane w niniejszej rozprawie rozszerzenie kształtu źródła na byty nieakwaticzne nie jest zabiegiem dowolnym, lecz procesem, który istnieje w samej Mickiewiczowej poezji i ma oparcie w konkretnych tekstach.

Ale utwór ten ukazuje jeszcze więcej: jak forma źródła funkcjonuje również na poziomie tekstu jako model, zasada kreowania wyobrażeń – wysnuwanie obrazów z jednego elementu rzeczywistości. Jako metodę powstawania obrazów w *Sonetach krymskich* (w *Bakczysaraju w nocy* i *Aluszczie w dzień*) ukazywał ją Marian Maciejewski:

Wychodzi się od konkretnego, lecz zostaje on zaraz przeobrażony w komponent egzotycznej wizji. Powstaje wielopiętrowa metafora. Człony odniesienia zdają się być ważniejsze od tematycznych, gdyż one techniką słów kluczy implikują bieg dalszych skojarzeń konstytuujących wizję liryczną.³⁶

To wysnuwanie jest sposobem tworzenia świata nie tylko w utworach lirycznych. Zaobserwować je można również w *Panu Tadeuszu*.

³⁶ T e n ż e: *Od erudycji...*, s. 69.

W księdze drugiej cały obraz świata wysnuty zostaje z jednego akwaticznego kształtu:

Tam derkacz wrzasnął z łąki, szukać go daremnie,
Bo on szybuje w trawie jako szczupak w Niemnie;
Tam ozwał się nad głową ranny wiosny dzwonek,
Również głęboko w niebie schowany skowronek;

(w. 11 – 14)

„Źródło” jako sposób kreowania rzeczywistości, mechanizm powstawania obrazów to już najwyższy poziom funkcjonowania owej „pra-formy” w poezji Mickiewicza. Staje się tu ono esencją ruchu, modelem funkcjonowania całej wyobraźni. O wadze źródła, jako tak właśnie najogólniej rozumianej formy, dla wyobraźni romantycznej pisał Georges Poulet. Jego znakomite uwagi interpretacyjne stanowią miejscami prawie idealny komentarz do opisywanych w niniejszym rozdziale zjawisk świata wyobraźni akwaticznej Mickiewicza:

Nie można przeceniać w literaturze i w myśli romantycznej owej intuicji źródła, zasady nowej ekspansji życia. [...] źródło boskie i źródła w poszczególnych istotach mają takie samo pochodzenie i taki sam sposób rozwoju. Byt ludzki, podobnie jak boski, rozwija się na zasadzie samoczynnej mocy, „rozrzucając wokół siebie mnogość niezliczoną i niewyczerpaną swych promieni”. [...] Uderzające jest to, że wyobraźnia poety jest obdarzona równie wielką mocą. Ziarno piasku zmienia się w świat, róża wypełnia przestrzeń swym zapachem: oto umysł ludzki posiada moc rozprzestrzeniania się równą tej, którą Bóg pomieścił w przedmiotach stworzonych. Istnieje więc rozpościeranie się umysłu, jak istnieje rozprzestrzenianie się rzeczy. Każdy może wydobyć z siebie wieczność, wewnętrzny bezkres. Miłość jest doskonałym przykładem tej niezwykle rozpiętości czasowej i przestrzennej, jaką uczucie nadaje rzeczywistości psychicznej, pozbawionej dotąd wymiaru i trwania.³⁷

³⁷ G. Poulet: *Romantyzm*. W: T e n ż e: *Metamorfozy...*, s. 436–437.

Kaskada

„Kaskada” — trzecia z akwaticznych pra-form, występujących w poezji Mickiewicza, wyraża, podobnie jak „źródło”, ruch. Ma on jednak absolutnie inny kształt. Gdy „źródło” wyobraża ruch płynny, „kaskada” przeciwnie — gwałtowny: pęd w dół, spadanie, upadek. W jej obrazie podziemie pochłania byt z naszego świata — nie jest to już rodzenie się bytu, lecz jego niknięcie, ginięcie. „Kaskada” wiąże się często z katastrofą, destrukcją przestrzeni akwaticznej. Może jednak wyrażać także proces pozytywny (życie) — komunikację jako ruch z jednego poziomu bytu na drugi. Oznacza często przełamywanie ładu, ale bywa ono początkiem kreacji nowego świata, pozytywnej przemiany rzeczywistości.

Słowo „kaskada” pojawia się w poezji Mickiewicza dość późno — w *Do ***. Na Alpach w Splügen* („I głos twój słyszę w szumie alpejskiej kaskady”)³⁸. Erupcja „kaskady” następuje w III części *Dziadów*, szczególnie w *Ustępie*. W klasycznym swym wcieleniu obecna jest w *Prologu* tejże części:

I pamiątki wyższych światów
W głąb ciągnąłeś jak kaskada,
Gdy w podziemną przepaść wpada,
Ciągnie liście drzew i kwiatów.

(w. 55 – 58)

Forma „kaskady” wyraża tu (podobnie jak inne formy akwaticzne, obecne w tekście dramatu) wnętrze, stan ducha bohatera (tu — Konrada), jest obrazem tego, co dzieje się z jego duszą. Ukazuje nie tylko

³⁸ Wcześniej pojawia się w *Objaśnieniach do „Sofiówki”*, później w tłumaczeniu *Giaura*. Zob. *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski i S. Hrabec. T. 3. Wrocław 1968, s. 317. Forma ta odgrywała istotną rolę nie tylko w poezji Mickiewicza, lecz także u innych romantyków. Alina Kowalczykowa kładzie nacisk na jej walor estetyczny, zob.: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 95. Jej funkcje w poezji Słowackiego analizuje Ryszard Mączyński. Wskazuje, iż istotną jej cechą, potęgującą się w okresie mistycznym, był ruch, „nieustanny ruch”. Zob. R. Mączyński: *Motywy kaskady w twórczości Słowackiego*. W: *Słowacki mistyczny. Propozycje i dyskusje*. Red. M. Janion i M. Żmigrodzka. Warszawa 1981, s. 229–234.

ruch w dół — upadek, lecz także pochłanianie rzeczywistości przez podziemia.

Podobne pochłanianie (tym razem światła) obserwujemy w obrazie kaskady w *Panu Tadeuszu*:

Woda warstami spada, a na każdej warście
Połyskają się blasku miesięcznego garście,
Światło w rowie na drobne drzazgi się roztrąca,
Chwyta je i w głąb niesie toń uciekająca,

(ks. VIII, w. 600—603)

Wizerunek ten stanowi przeciwieństwo, odwrócenie wyobrażenia Zosi jako fontanny (ks. V, w. 55—94), w którym dziewczyna jako źródło, tryskające z głębi Bytu, doprowadzała soplicowski raj do Pełni. Obraz kaskady jest jednym ze znaków pochłonięcia blasku owego raju przez mrok podziemia, wkroczenia piekła, które dokona się w księdze IX. Ale zapowiada nie tylko zniszczenie bytu, lecz także jego późniejszą przemianę, odnowienie w doskonalszej postaci w księdze XI.

Ruch w dół (upadek), wyobrażany przez „kaskadę”, zarysowany jest w anielskich kwestiach *Wielkiej improwizacji* („Gwiazdo spadająca! / Jaki szal! / W otchłań cię strąca!”, w. 54—56; „Z jasnego słońca / Kometo błędu! / Gdzie koniec twego pędu? / Bez końca, bez końca!”, w. 288—291). Forma „kaskady”, podobnie jak w *Prologu*, ujmuje tu rzeczywistość duchową, metafizyczną. Tam działa się to przez porównanie do niej jako bytu wodnego, tu ujmuje ona bezpośrednio jako kształt byt nieakwatyczny.

„Kaskada” jako forma zaistniała w poezji Mickiewicza wcześniej, przed alpejskim zwerbalizowaniem. Pojawiła się w *Sonetach krymskich* (jak wskazaliśmy to w rozdziale pierwszym niniejszej części rozprawy). Najwcześniejszy jej wariant zawiera *Alusztą w nocy*:

Na barki Czatyrdahu spada lampa światów,
Rozbija się, rozlewa strumienie szkarłatów
I gaśnie.

Obecny jest tu ruch w dół, dookreślony jako „spadanie”, obraz katastrofy („rozbija się”), i kolejny ruch w dół, tym razem kreowany przez materię akwatyczną („strumienie szkarłatów”). To upadek

z wyższej sfery (nieba) w niższą (ziemia? podziemie?). Ponieważ obraz przedstawia zachód słońca, upadkowi towarzyszy zanik światła („Już góry poczerniały”). Ruch w dół powtórzony zostaje jeszcze w strofie trzeciej, tu jednak przyjmuje łagodniejszą postać „źródła”.

Wielokrotny, powtarzający się ruch w dół jeszcze wyraziściej uwidacznia się w *Drodze nad przepaścią w Czufut-Kale* i w *Górze Kikineis*. W sonetach tych dostrzec można, jak forma ta łączy się z formą „przestworu”. „Przestwór” (w swoim wariacie „głębiny”, „otchłani”) tworzy przestrzeń, miejsce dla zaistnienia wyobrażenia ruchu kaskady. Okazuje się tu zresztą, iż sam „przestwór” nie do końca jest statyczny. W samym kreowaniu głębiny – pogłębianiu w kolejnych, generowanych przez Mirzę jej wyobrażeniach – pojawia się już wrażenie ruchu w dół, znamienne dla „kaskady”. „Ochłani” stanowi wariant „przestworu” najbardziej zbliżający się w stronę „kaskady”. W wielości ruchów kreujących w tym sonecie jej kształt (rozmierzanie głębi, zawisnięcie, spadanie żrenicy i myśli-kotwicy), a szczególnie w tym, iż jeden upadek pociąga następne spadanie, przejawia się nieskończoność ruchu jako jeden z podstawowych rysów „kaskady”. Podobne nieskończone spadanie zawiera *Góra Kikineis*.

Najbardziej niezwykle obraz kaskady znajduje się w *Ustępie III* części *Dziadów*. Włącza się on w zespół obrazów współtworzących rdzeń znaczeniowy tej serii genialnych poematów Mickiewicza. Zadaniem, które dokonuje ich narrator, jest analiza kolejnych aspektów przerażającego tworu – państwa rosyjskiego. Mickiewicz odsłania w tych poematach-interpretacjach szatańską zasadę porządku rządzącego carskim imperium. W *Pomniku Piotra Wielkiego* po mistrzowsku przeprowadza hermeneutykę rzeźby, która wyraża istotę nie tylko charakteru cara, lecz także carskiej władzy i całej Rosji. Wykorzystuje dwoistość bytu pomnika: dynamizuje obraz, wydobywając ruch zawarty w formie rzeźby (wizerunek kaskady), a następnie zatrzymuje, „zmarmurza” go, aktualizując jego statyczność nieruchomego posągu (bryły materii).

Właśnie ów kształt zastygniętego ruchu (bytu zawisającego nad otchłanią) stanowi esencję tego hermeneutycznego poematu. Wyraża istotę Rosji – gigantycznego, nieokiełzanego żywiołu, którego zasadą jest niepowstrzymany, gwałtowny ruch. Losem takiego bytu-lawiny jest nieuchronnie destrukcja, samozagłada. Systemat carskiej władzy,

narzucając mu despotyczny, diabelski ład, więzi go, unieruchamia, odsuwając upadek (katastrofę), lecz zarazem uniemożliwia przybranie przez żywioł nowego, pozytywnego kształtu (napisanego przez „palec boski”). Kształt zastygniętego ruchu z *Pomnika Piotra Wielkiego* jest metaforą, obrazem ujmującym, interpretującym cały ten skomplikowany kosmos znaczeń.

W poniższych analizach skoncentrujemy się na formie kaskady, tworzącej ową metaforę:

Już koń szalony wzniosł w górę kopyta,
Car go nie trzyma, koń wędzidłem zgrzyta,
Zgadniesz, że spadnie i pryśnie w kawały.

Od wieku stoi, skacze, lecz nie spada,
Jako lecąca z granitów kaskada,
Gdy ścięta mrozem nad przepaścią zwiśnie –
Lecz skoro słońce swobody zabłyśnie
I wiatr zachodni ogrzeje te państwa,
I cóż się stanie z kaskadą tyranstwa?

(w. 60 – 68)

Kaskada dynamizuje niewątpliwie całe przedstawienie, ale czyni to przekraczając swe granice. Mickiewicz bowiem sam traktuje tu kaskadę, konkretny byt wodny jako uniwersalną formę ujmowania rzeczywistości. Już w wizerunku zamrożonej kaskady przekroczona zostaje (w rozumieniu wyobraźni materialnej) granica materii wodnej, ale owej transcendencji poza materialne uwarunkowanie dokonuje poeta w o wiele większym stopniu, włączając w formę kaskady wizerunek skaczącego konia (konia z jeźdźcem). On przecież w samym pomniku jest ową zatrzymaną kaskadą. Obie formy ruchu nakładają się tu na siebie, potęgując wzajemnie swą intensywność i dynamikę, a także wpływając na dynamikę ostatecznego wyobrażenia. Owa ostateczna „esencja ruchu” to właśnie pra-forma „kaskady”. Ta forma ruchu zostaje w *Pomniku Piotra Wielkiego* unieruchomiona i w tej postaci włącza się we wspomnianą sekwencję przedstawień zamrożonej wody (skutej lodem rzeczywistości), tworzącej symboliczny obraz duchowego bytu Rosji.

Naszukujemy tu zarys akcji form wyobrażeniowych w *Ustępie*, gdyż kapitalną rolę odgrywa w niej właśnie wizerunek kaskady z poematu

Pomnik Piotra Wielkiego. W *Drodze do Rosji* znajduje się przedstawienie morza jako żywiołu obcego, obrazujące ogrom i charakter gigantycznego kraju. Pojawia się w tymże poemacie również następny obraz Rosji – przestwór zamrożonego morza (w. 42–51). Jego analogonem w świecie ziemskim jest, obecny w Petersburgu, wizerunek szatańskiego miasta, zbudowanego nad skutą w kamienne okowy otchłanią wodną. W wizerunku zamrożonej kaskady w *Pomniku Piotra Wielkiego* wyraźne są dwa składniki: sam obraz zastygnięcia i antycypacja nieuniknionego upadku („Zgadniesz, że spadnie i prysnie w kawały”). Wreszcie poemat *Oleszkiewicz*, kończący *Ustęp*, zawiera prorocstwo, a co ważniejsze – symptomy początku jego spełniania się:

Słyszę! – tam! – wichry! – już wytknęły głowy
Z polarnych lodów, jak morskie straszdyła;
Już sobie z chmury porobili skrzydła,
Wsiedli na falę, zdjęli jej okowy;
Słyszę! – już morska otchłań rozchełznana
Wierzga i gryzie lodowe wędzidła,
Już mokrą szyję pod obłoki wzdyma;
Już! – jeszcze jeden, jeden łańcuch –
Wkrótce rozkują – słyszę młotów kucie...

(w. 133 – 141)

Niezwykły jest ten wizerunek wiatrów, rozkuwających przedstawione w *Drodze do Rosji* zamrożone morze. Dynamika obrazu sprawia, że „uwięziony przestwór” przemienia się w kaskadę. Przyczynia się do tego antycypacja ruchu spadającej kaskady w *Pomniku Piotra Wielkiego*. W samym obrazie w *Oleszkiewicz*u jest obecny znak tej metamorfozy: rozkuwany żywioł przybiera kształt konia, który w *Pomniku Piotra Wielkiego* był postacią ruchu równoważną formie „kaskady”. Tak więc właśnie ta pra-forma – „kaskada” – destrukuje w *Ustępie* negatywny, szatański ład Rosji.

Przeprowadzona powyżej interpretacja sekwencji wyobrażeń związanych z „kaskadą” wykracza już wyraźnie poza dziedzinę abstrakcyjnych pra-form, wskazując problematykę, którą zajmujemy się w rozdziale trzecim. Zreasumujmy na zakończenie tego rozdziału znaczenie opisanych tu pra-form dla wyobraźni poetyckiej. „Przestwór” stanowi dla niej formę trwałego bycia, niezmienny fundament, niedostrzegalną

często ramę, wyraża jej wymiar ontyczny, zakorzenia w Bycie. „Źródło” z kolei stanowi dla niej uniwersalny kształt ruchu, formę, wzorzec jej działania: stwarzania obrazów z jednego punktu, ich wysnuwania z obrazu poprzedzającego i rozrastania się, rozprzestrzeniania. „Kaskada” zaś oznacza dla wyobraźni gwałtowne poruszenie, zagarnięcie przez ruch, przemianę, całkowitą transformację dotychczasowej postaci. Gdy „przestwór” wyobraża istnienie, „źródło” i „kaskada” stanowią coś więcej — życie, dzieanie się. Co istotne, pra-formy w poezji Mickiewicza nigdy nie są abstrakcyjne, oderwane. „Przestwór” nawet w postaci czystej, potencjalnej przestrzeni (w *Stepach Akermaskich*) nie jest przestrzenią newtonowską, lecz konkretnym (choć nieskończonym) kształtem nakreślonym przez wodę. Jej obraz, jej bycie pozostaje w wyobraźni nawet po usunięciu materii. Także formy „kaskady” czy „źródła”, stanowiące już tylko kształt ujmujący rzeczywistość (formę wyobrażeniową), zawsze zakorzenione pozostają w konkretnym bycie wodnym, zawsze unoszą w sobie jego ślad — odniesienie do pierwotnego wzoru. Ta konkretność form wyobrażeniowych stanowi, być może, jeden z czynników decydujących o realizmie metafizycznym świata Mickiewiczowskiej poezji.

Rozdział III

Kształty mitopoetyckie

Zarysowana w poprzednich rozdziałach akcja kształtów akwaticznych nie wyczerpuje zawartości obszaru wyobraźni poetyckiej w *Sonetach krymskich* (nawet w zakresie wyobraźni akwaticznej). Także w globalnej perspektywie ricoeurowskiego „świata tekstu”, w krymskim cyklu wydaje się istnieć sfera zjawisk nie mieszcząca się ani w obszarze symboliki sakralnej (zakorzeniającej obrazę poetyckie w rzeczywistości hierofanii), ani w dziedzinie czystych kształtów przestrzeni (będących odzwierciedleniem jednostkowego, niepowtarzalnego postrzegania rzeczywistości w poezji). Ten „niedoopisany” obszar świata poetyckiego proponujemy wstępnie określić jako sferę (poziom) kształtów mitopoetyckich³⁹.

Owej dodatkowej sfery, jako nośnika sensów umożliwiających pełną interpretację, domagają się szczególnie natarczywie dwie grupy sonetów: „sonety morskie” i kończące akcję cyklu „sonety wtajemniczenia”. W pierwszej grupie dointerpretowania najbardziej oczekuje *Żegluga*, niezwykle ważna dla rozumienia całego cyklu, stawiająca interpretatorowi co najmniej dwa istotne pytania. Dostrzegano w niej wprawdzie najbardziej podstawowe elementy: ruch, energię,

³⁹ Termin „mitopoetycki” przejęliśmy od Hansa-Georga Gadamera, z jego szkicu *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich” Rilkego*. W: Tenże: *Słowo, rozum, dzieje*. Wybór, oprac., wstęp K. Michalski. Warszawa 1979.

lot⁴⁰, a także panteistyczne zjednoczenie z naturą („unifikację potencjalną”⁴¹). W kontekście całości cyklu ujmowano jednak pęd ten w formułę przeżyć, emocji (jak czyni to Kleiner⁴²) lub wskazywano jako przykład nowej, romantycznej formuły stosunku podmiotu i przedmiotu w poezji⁴³, nie interpretując — bo inne były cele rozprawy — całej zawartości sonetu. Tymczasem nie tylko sam ruch jest tu istotny, ale także formy, w jakie się wciela i konsekwencje semantyczne, wynikające z całości obrazowania. Dopiero to wszystko, wraz z uwzględnieniem miejsca *Żeglugi* w cyklu, pozwoli na pełne jej odczytanie.

Już w pierwszej strofie tego sonetu wznagający się ruch prowadzi do otwarcia zamkniętej wcześniej przestrzeni. Pojawiają się tu także elementy konstytuujące podstawowy dla utworu kierunek wertykalny („wbiegł”, „drabina”, „zawisnął”). W strofie drugiej w szalonym pędzie okrętu dokonuje się zupełne „zerwanie” więzów otchłani wodnej. Następują kolejne transformacje obrazu statku, rozrywające jego „twardy”, niezmienny kształt. Powstający łańcuch animizacji (ryba?, delfin? — koń — ptak) przekracza granice żywiołu morskiego, zmieniając status okrętu: ostatnie wcielenie włącza go w żywioł powietrza. Transformacje i wyobrażony ruch okrętu wskazują wyraziście, zaznaczone wcześniej, zwrócenie ku górze.

Ten szereg metamorfoz jest czymś istotnym dla wyobraźni poetyckiej Mickiewicza, skoro jeszcze dwukrotnie w bardzo podobnej postaci pojawi się w jego twórczości. W wersji skróconej w *Ustępie* III części *Dziadów* (otchłań morska bezpośrednio przemienia się w wierzchowca — „już morska otchłań rozchełznana / Wierzga i gryzie lodowe wędzidła, / Już mokrą szyję pod obłoki wzdyma”, *Oleszkiewicz*, w. 136–138) i jako odwrócona sekwencja w obrazach chmur w *Panu Tadeuszu*, stanowiąc idealny model transformacji kształtów:

Zrazu jak stada dzikich gęsi lub łabędzi [...]
Ściskają się, grubieją, rosną, nowe dziwy!
Dostają krzywych karków, rozpuszczają grzywy,

⁴⁰ J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1..., s. 528.

⁴¹ M. Maciejewski: *Od erudycji...*, s. 56–57.

⁴² J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. 1..., s. 533.

⁴³ M. Maciejewski: *Od erudycji...*, s. 56.

Wysuwają nóg rzędy i po niebios sklepie
Przelatują jak tabun rumaków po stepie:
Wszystkie białe jak srebro, zmieszały się — nagle
Z ich karków rosną maszty, z grzyw szerokie żagle,
Tabun zmienia się w okręt i wspaniale płynie
Cicho, z wolna, po niebios błękitnej równinie!

(ks. III, w. 644–653)

Wszystkie trzy szeregi metamorfoz zawierają wyrazisty obraz lotu⁴⁴.

W *Żegludze* transformujący byt w kolejnych swych postaciach (okrętu, delfina, konia, ptaka) jest unoszącym podmiot wierzchowcem, udzielającym jeźdźcowi swej mocy, energii (widać to w tercynach). Kształt konia, obecny w tej sekwencji, przekształcając się w ptaka, tworzy formę konia uskrzydłonego⁴⁵. W następnych sonetach (w *Bajdarach*, *Drodze nad przepaścią* w *Czufut-Kale* i w *Górze Kikineis*) koń związany zostaje z innymi rodzajami ruchu (bieg, skok), lecz owe skrzydła wydają się potencjalnie obecne w samym jego pędzie (podobnie jak związana z nim obecność żywiołu wodnego). Rolę konia (a pośrednio równoważnych mu w *Żegludze* wcieleń) dookreśla znakomicie w interesującej nas płaszczyźnie Jan Białostocki w swej charakterystyce jeźdźca na koniu jako „obrazu ramowego”:

Już w podstawowej wizualnej strukturze obrazu zawarta jest istotna idea: idea panowania człowieka nad naturą. Jeździec reprezentuje element ludzki ujarzmiający naturę zwierzęcą, podporządkowujący ją swojej woli, wykorzystujący ją do swych celów. Człowiek na koniu, zachowując ludzką inteligencję, zyskuje spotęgowanie swych fizycznych możliwości: zyskuje szybkość i siłę zwierzęcia. Jest wyżej, widzi więcej, panuje nad otoczeniem, włada nad nim dzięki łatwości i szybkości, z jaką może się przenosić.⁴⁶

⁴⁴ Inaczej — jako nie dające się wyobrazić nagromadzenie obrazów (przeładowanie) odczytuje te kształty chmur Andrzej Pałuchowski: *Uwagi o obrazowaniu* w „*Panu Tadeuszu*”. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2, s. 498–499. Takie odczytanie wynika chyba ze statystycznego, a nie dynamicznego traktowania wyobrażeń w tym znakomitym skądinąd szkicu.

⁴⁵ O znaczeniach związanych z koniem w romantyzmie: Ł. Ginkowa: „*Koń ma duszę w sobie*”. Kraków 1988, s. 23–27.

⁴⁶ J. Białostocki: *Symbole i obrazy w świecie sztuki*. Warszawa 1979, s. 38.

Istotna dla naszych akwatycznych rozważań identyfikacja pierwotnego impulsu lotu w *Żegludze* nie jest prosta. Wiedza żeglarska spoza sonetu, a także niektóre informacje zawarte w tekście (wiatr!) sugerują, iż pochodzi z żywiołu powietrza. Dostrzec można jednak, iż pierwsze znaki poruszenia żywiołów przyniosła przestrzeń wodna („szum większy”, „gęściej morskie snują się straszydła”). W drugim cytacie widać nawiązanie do obrazu polipa „wywijającego długimi ramiony” w morskiej głębinie z *Ciszy morskiej*. Już tam obecne było wyobrażenie ruchu, ekspansji (forma „źródła”). Ten impuls kontynuują kolejne warianty ruchu do góry: ludzi („majtek wbiegł na drabinę” – powtórzone w trzecim wersie) i okrętu. Dopiero po przekroczeniu granicy żywiołu wodnego zagarnia również sferę powietrza. Tak więc cała akcja wyobrażeń obejmuje oba żywioły – w ten sposób funkcjonuje wyobraźnia poetycka Mickiewicza.

Dalej obraz statku (maszt, żagle, cały okręt) staje się archetypem lotu, przekraczania granic. Analogicznie do przekroczenia w kwadrantach granicy między morzem a powietrzem, w tercynach następuje transcendowanie granicy między światem materialnym i duchowym. W drugiej bowiem części sonetu lot ma już wymiar wewnętrzny, metafizyczny. Pojawiają się tu także wspomniane wcześniej elementy, domagające się wytłumaczenia, wskazujące kierunek interpretacji całego sonetu. W pierwszej tercynie podmiot swój „krzyk” łączy „z wesołym orszakiem”. Wyjaśnienie tej frazy za pomocą jakiegoś naturalnego zjawiska towarzyszącego okrętowi (np. bryza za okrętem, ryby lub ptaki) jest niewystarczające, gdyż formuła ujmująca to w *Żegludze*, mówi więcej. W polu semantycznym „orszaku” mieści się wyobrażenie czegoś uroczystego, ceremonialnego, a nawet sakralnego (orszak królewski, ślubny, pogrzebowy). Miejsce (morze) sugerowało by, iż może to być orszak Posejdona⁴⁷. Jednak epitet „wesoły” wskazuje na Dionizosa (Bakchusa), postać znaczącą w tradycji kultury europejskiej (Przygoda morska Dionizosa – przemienienie piratów w delfiny). Taką interpretację potwierdza dionizyjski charakter drugiej tercyny.

Kolejnych wskazówek udziela analiza kształtów w tercynach. Aż dziw bierze, że nikt nie zajął się wyrażeniem „padam na piersi okrętu”, które wydaje się nietrafne i sztuczne. „Pierś” okrętu znajduje się

⁴⁷ Obraz Posejdona w lecącym okręcie dojrzał J. Kleiner: *Mickiewicz*. T. I..., s. 528.

przecież pod jego dziobem, pokład zaś, na którym przebywa podmiot-bohater (a także pozostali ludzie), to jego „grzbiet”⁴⁸. Taką anatomiczną identyfikację potwierdzają przekształcenia okrętu (w konia i ptaka) w drugiej strofie. Każdorazowo jeździec znajduje się tu na grzbiecie. Dotykanie piersią piersi jakowejś istoty w czasie lotu możliwe jest tylko w jednym wypadku: gdy jest ona antropomorficzna. Może to być anioł, bóstwo porywające do lotu lub istota ludzka. Jednakże w wypadku dwóch pierwszych wersji ułożenie ciała owej istoty (i podmiotu) w trakcie lotu byłoby pionowe lub ukośne, co nie zgadza się z informacją z drugiej tercyny. To prowadzi do wniosku, iż kolejnym kształtem, w jaki został przemieniony okręt, jest dziewczyna, a w strofie tej przedstawione zostało wyobrażenie aktu miłosnego⁴⁹. Takie odczytanie potwierdzałaby metafora z trzeciej strofy „warkocz tych żagli”. Koresponduje z nim także obraz morza jako śpiącej dziewczyny. („Cichymi gra piersiami rozjaśniona woda”) z poprzedzającej *Żegluge Cizy morskiej*. Ostateczną formą lotu, który rozpoczął się w głębi morskiego chaosu, jest więc ekstaza miłosna, postać dionizyjskiego szału, w którym człowiek może przekraczać swój zwyczajny ludzki status, uzyskując na chwilę byt boski. Modelem takiego boskiego odczuwania jest tu, podobnie jak w *Pieśni nad pieśniami*, miłość zmysłowa. Zresztą druga ewentualność – uniesienie przez istotę „skrzydlatą” (anioła, uskrzydłone bóstwo) – przynosi bardzo podobne sensory: jak wskazuje Białostocki, z takim lotem wiąże się również przekraczanie statusu ludzkiego, wkraczanie w sferę boską⁵⁰. W obu wypadkach „przebóstwienie” podmiotu dokonuje się dzięki drugiej istocie.

Już w interpretacji tego pojedynczego sonetu rysuje się miejsce i funkcja sfery zjawisk poetyckich, które określiliśmy jako kształty mitopoetyckie. Mimo iż sfera ta styka się z obszarem symboliki hierofanicznej, jest od niej wyraźnie odrębna. W symbolice sakralnej mit przywołują konkretne ustabilizowane symbole, imiona lub nazwy

⁴⁸ Nie przeczy temu również wcześniejszy wariant, ma on sens tylko przy antropomorficznym przekształceniu okrętu.

⁴⁹ Profesor Jacek Łukasiewicz w rozmowie o tym sonecie sugerował, iż wyobrażenie dziewczyny mogło się wziąć z rzeźb kobiecych postaci umieszczanych niegdyś na dziobach okrętów.

⁵⁰ J. Białostocki: *Symbole...*, s. 37.

symboliczne, bezpośrednio odwołujące się do konkretnej tradycji mitycznej. W symbolice kształtów mitopoetyckich mit kreowany jest na nowo, w sposób ściśle poetycki. Jednorazowe i niepowtarzalne formy, łącząc się w łańcuch wyobrażeń, uzyskują głębszy sens o znaczeniu ponadjednostkowym, uniwersalnym, możliwy do odczytania tylko w perspektywie mitycznej — poprzez identyfikację (wynikającą z analizy wyobrażeń) kreowanego mitu i interpretację jego nowego, niepowtarzalnego kształtu. Mit jest tu obecny ikonicznie: wyrasta z obrazów, kształtów, a nie z werbalnego przywołania. Dodatkowo, gdy symbole hierofaniczne przejawiają się na poziomie bytów, to kształty mitopoetyckie przynależą do poziomu wyobrażeń.

Sam termin „mitopoetycki” przejmujemy od Gadamera, używamy go jednak w nieco innym znaczeniu. Filozof w swym szkicu *Mitopoetyckie odwrócenie w „Elegiach Duinejskich” Rilkego* wyjaśnia mechanizm „mitopoetyckiego odwrócenia”:

Poezja Rilkego nie przekazuje już dalej mitycznego dziedzictwa starożytności (ani jej chrześcijańskiej wersji, widocznej jeszcze w barokowej poezji alegorycznej), ani nie jest nawet próbą ponownego wskrzeszenia tego dziedzictwa [...]. Nie ma tu już mitycznego świata, pozostała jednak zasada odwrócenia — świat naszych własnych uczuć przedstawia się w tej poezji jako świat mityczny, to jest świat działających istot. To, co przekracza sferę ludzkiego doświadczenia, ukazuje się jako anioł, wstrząs z powodu śmierci młodego człowieka — jako młody zmarły, skarga, która wypełnia serca bliskich i towarzyszy zmarłemu — jako istota, będąca przewodnikiem młodego zmarłego. Krótko mówiąc, cały wymiar doświadczeń ludzkiego serca uzyskuje w tej poezji samoistość wolnego bytu osobowego.⁵¹

Terminu tego używa także Mioletinski, analizując rodzaj mitotwórstwa u Kafki: „Pojawiają się natomiast liczne obrazy mitopoetyckie, jakby wyrastające z żywiołu realnego współczesnego bytu.”⁵² Prace Gadamera i Mioletinskiego prezentują zupełnie odmienne stanowiska metodologiczne, ale w obu termin „mitopoetycki” oznacza taki sposób tworzenia świata mitycznego, w którym nie powtarza się tradycyjnych

⁵¹ H. G. G a d a m e r: *Mitopoetyckie...*, s. 239–240.

⁵² E. Mioletinski: *Poetyka mitu*. Przeł. J. Dancygier. Warszawa 1981, s. 426.

symboli czy mitów, lecz kreuje się poetycko, na nowo sferę symboliczną w utworze. W tym też kierunku zmierza nasze rozumienie tegoż terminu. Nie badamy „mitopoetyckiego odwrócenia”, lecz inne zjawisko z dziedziny mitopoetyckiej: „kształty mitopoetyckie”, które również poszerzają sferę bytu realnego o wymiar mityczny, a także, co istotne, pogłębiają sferę znaczeń Mickiewiczowskiej poezji. Tę dziedzinę poetyckiej mityczności kreują wyobrażenia — przemieniające się w nieustannej metamorfozie kształty, formy obrazowania bytów. Powstaje w ten sposób nowe, o dużym stopniu złożoności, piętro sensów — mityczny świat wyobrażony.

W *Sonetach krymskich* ów mit poetycki rozciąga się na całość cyklu, tworząc jego klamrę i stanowiąc jedną z głównych płaszczyzn semantycznych tekstu. Wraz z końcem *Żeglugi* lot zostaje przerwany, przestrzeń akwaticzna i „wierzchowiec” podmiotu (okręt-koń-ptak) ulegają destrukcji. (Żywiół wodny jednak samą formą niszczenia świata akwaticznego — „mokre góry / Wznoszące się piętrami z morskiego odmętu” — stwarza nowy, górski świat, w którym dzieć się będzie dalsza część cyklu). Sam bohater ocalał, ale w świetle sensów, jakie zawiera obraz jeźdźca na koniu, utrata wierzchowca oznacza jego „okaleczenie” jako integralnej całości, jako osoby zdolnej do transcendencji. A także — zerwanie więzi z naturą, utratę zakorzenienia w bycie. Dokonuje się tu dewastacja przestrzeni duchowej podmiotu. Określa go odtąd nie przestrzeń ekstazy, lecz nicości, dostrzegalna w obrazie podróznego, „siedzącego na stronie”. W odróżnieniu od trzech pierwszych strof *Burzy*, opanowanych ruchem i hałasem, jemu towarzyszy milczenie i bezruch, obejmujące również sferę ducha. Ten stan opisany został wielokrotnie — w dziełach literackich romantyzmu („umarły za życia” w *Dziadach*) i w egzystencjalizmie (przez Kierkegaarda w *Chorobie na śmierć* oraz Heideggera w analizach twórcy w *Sein und Zeit*).

W tej okaleczonej postaci pielgrzym, „człowiek z Ulro”, będzie kontynuował swą realną i zarazem metafizyczną wędrówkę przez świat Krymu. Samo wyobrażenie pędu, lotu w zmienionym kształcie dalej będzie obecne — jego kontynuacją są niewątpliwie *Bajdary* (wcześniej zjawia się w migawkowym obrazie farysa w *Bakczysaraju w nocy*). W pierwszej strofie *Bajdarów* dostrzegalny jest lucyferyczny koloryt jeźdźca, chcącego narzucić rzeczywistości własną wolę, wymuszającego

na niej przyjęcie pożądanego kształtu. To próba przemiany własną mocą świata rzeczywistego w przestrzeń akwatyczną:

Lasy, doliny, głązy, w kolei, w natłoku
U nóg mych płoną, giną jak fale potoku;
Chcę odurzyć się, upić tym wirem obrazów.

Jest to w istocie nieudana ucieczka od morituralnego obrazu ludzkiej egzystencji, od doświadczonej w sonetach „grobowych” przestrzeni nicości i śmierci. Próba kończy się buntem rzeczywistości i własnej „zwierzęcej” mocy jeźdźca. Dopiero jego poddanie się zanurzeniu w prawdziwej przestrzeni akwatycznej („skoczę w morskie łona”) przynosi opisaną przez nas wcześniej przemianę.

W następnych sonetach odbywa się stopniowe wznoszenie aż na szczyty góry kosmicznej (*Czatyrdah, Kikineis*). Tu dokonuje się akt samopoznania (*Pielgrzym*). Otwiera się droga do poznania głębi w „sonetach wtajemniczenia”. W tych trzech sonetach (*Droga nad przepaścią w Czufut-Kale, Góra Kikineis, Ruiny zamku w Balakławie*) obserwujemy dopełnienie się mitopoetyckiej akcji rozpoczętej w *Ciszy morskiej* – metafizycznej wędrówki-lotu podmiotu. Wyraziście je ujmuje, opisany w pierwszych dwóch rozdziałach niniejszej części rozprawy, kształt „kaskady” i związany z nim motyw upadku.

Kosmiczny wzorzec formy „kaskady” – ruch z góry w dół – ustanawia już w *Aluszcie w nocy* spadająca „lampa światów”. Upadek jest kształtem wyrażającym nieudany lot, stanowi jego tragiczne zakończenie. Spadanie słońca powtarzają błyskawice ze szczytu „olbrzymów granitu”, których ruch przedłuża wyobrażenie farysa (*Bakczysaraj w nocy*). Kumulacja spadania następuje w *Drodze nad przepaścią...*: „spadła żrenica”, „myśl ciśniona”, „piorunem spadnie”. Wzmacniają wyobrażenie upadku kształty antycypujące tenże ruch: „zawisnął”, „przechyli w otchłanie”. Tu również pojawia się kształt skrzydeł (piór u rąk), obecny wcześniej w *Żegludze*. W ten sposób przygotowana zostaje akcja wyobrażeń, która „dzieje się” w *Górze Kikineis*, a kończy w *Ruinach zamku w Balakławie*. „Osiowy” motyw sonetu szesnastego stanowi obraz lotu-upadku. Współgrają z nim kolejne kształty tworzące obraz, którego mityczne wcielenie stanowi mit Ikara. Obecne już wcześniej, tu, w *Górze Kikineis* zostają dopełnione, skonkretyzowane. Motyw lotu zawarty jest w obrazie ptaka („Swe

masztowe pióra / Roztoczył kręgiem szerszym niż tęczy półkole”), natomiast upadku – zarówno w wyobrażeniu ptaka („piorunem zastrzelony”), jak i „nocy ponurej”, spadającej „na pół świata”. Ten ostatni obraz zdaje się ewokować kształt upadku lucyferycznego. Wyobrażenie to obejmuje także inne mityczne przedstawienia istot strąconych w otchłani za próbę wdarcia się do nieba.

Realnie obraz lotu (skoku) pojawia się w strofie trzeciej. Jest to skok nad otchłanią, co wyraziście zaakcentowano („otchłanie pod nogą”). Już w obrazie konia wiszącego nad przepaścią (*Droga nad przepaścią...*) pojawia się przeczucie upadku. W *Górze Kikineis*: „Musim wawóz przesadzić w całym konia pędzie; / Ja skoczę”. „Gdy zniknie”, znakiem udanego skoku-lotu ma być „pióro”, które „błyśnie w skał krawędziach”. W ten sposób nie tylko w wyobrażonym upadku ptaka-chmury, lecz także w realnym przedstawieniu jeźdźca na koniu pojawia się wyraźnie element przynależący do plastycznego i fabularnego wyposażenia mitu Ikara. Na poziomie form jego upadek wyraża akwatyyczny kształt „kaskady”. Iż nie jest to dowolne skojarzenie, świadczy połączenie obrazu upadku konia i kształtu kaskady w *Pomniku Piotra Wielkiego* („Już koń szalony wzniosł w górę kopyta, / [...] lecz nie spada, / Jako lecąca z granitów kaskada”).

Na poziomie fabuły zapowiedziany skok-lot Mirzy pozostaje w zawieszeniu. Wprawdzie, jak pisze Dopart⁵³, nieobecność Mirzy w dwóch ostatnich sonetach pozwala domniemywać, iż skok zakończył się katastrofą, ale ponieważ także w innych, wcześniejszych sonetach przewodnik nie zawsze był obecny (VI, VII, VIII, X, XI, XII), niepewność zostaje.

Gdy jednak przyjrzymy się, następującym po *Górze Kikineis*, *Ruinom zamku w Balakławie* (szczególnie pierwszej strofie), to okaże się, iż na poziomie wyobrażeń pojawiają się tu wyraziste kształty, wyrażające zniszczenie, rozbicie, strzaskanie („połamane w zwaliska bez składu”). Nie negujemy tradycyjnego, kulturowego odczytania sonetu, obrazu *vanitas*, zawartego w nim na poziomie fabuły, oraz innych sensów wyrażanych bezpośrednio. Twierdzimy jednak, iż biegnący równoległe poziom wyobrażeń mitopoetyckich dopełnia tu i poszerza

⁵³ B. D o p a r t: *Mickiewiczowski...*, s. 129.

przynoszoną przez tekst informację. W kontekście bowiem obrazów w sonetach poprzednich (narastanie znaków upadku, spadania) wizerunek destrukcji z pierwszego wersu sonetu siedemnastego można odczytać jako „zastępcze” wyobrażenie efektu upadku: znak klęski Ikara, dopełniający kształt mitu, zarysowany w poprzednich sonetach.

W trzecim wersie *Ruin zamku...* „zwaliska [...] sterczą [...] jak czaszki olbrzymie”. Obraz „czaszek olbrzymich” (jako pozostałości, doczesnych szczątków) włącza się w zarysowany już w poprzednim sonecie motyw upadku istot nadludzkich, które zostają strącone w trakcie próby wdarcia się do niebios. Mit Ikara — klęska poniesiona przy próbie przekroczenia statusu ludzkiego (utrzymywanie się pomiędzy ziemią a niebem) — byłby tylko ludzkim wariantem pojemniejszego wyobrażenia mitopoetyckiego.

W mitologiach można wyróżnić odrębny mitologem, którego treścią jest nieudana samowładna próba zdobycia boskości (nieba), zakończona upadkiem. Elementy tego kompleksu znajdują się nie tylko w znanych mitach greckich (tytani, giganci, Tyfon), lecz także babilońskich (Tiamat i jej potworne potomstwo), egipskich (wąż Apofis), irańskich (Aryman i demony), hinduskich (wąż Wrytra)... Każdorazowo jest to bunt elementu chaosu, usiłującego zakłócić ład kosmiczny. W *Biblii* odnajdujemy ten mitologem zarówno na poziomie istot niebiańskich (upadek Lucyfera i strącenie szatanów), jak i ludzi (mit upadku — pokusa zostania bogami, podsunięta przez węża Adamowi i Ewie). Przedłużenie tego ostatniego mitu stanowi opowieść o budowie wieży Babel. Jest też w Księdze Rodzaju opowieść o gigantach (Rdz 6, 4). Mitologem ten stanowić może przybliżony kontekst mityczny, umożliwiający (jako realnie istniejące w kulturze odniesienie) odczytanie treści analizowanych tu kształtów mitopoetyckich. To, że odczytanie takie nie jest zabiegiem dowolnym, wynika z logiki rozwoju wyobrażeń w ostatnich sonetach.

Wyobrażenie z sonetu siedemnastego staje się konsekwentnym dopełnieniem ich akcji. Szczególnie wyobrażenia z sonetu poprzedzającego (*Góra Kikineis*) wyraźnie odwołują się do przywołanego mitologemu.

Aby zanalizować motyw upadku w całym cyklu, uwyraźnimy podstawowe poziomy, na których się on rozgrywa. Pierwszy poziom to skok-lot konkretnego człowieka — Mirzy, należący do akcji fabularnej sonetów. Wbrew interpretacji Doparta, upadek ten nie jest negatyw-

nie nacechowany⁵⁴. Przeczy temu wizerunek Mirzy w całym cyklu. To klęska śmiałego człowieka, podejmującego ryzyko. Jego los zostaje zuniwersalizowany poprzez włączanie się wyobrażeń obrazujących jego skok w strukturę mitu Ikara. Zdarzając się na poziomie realnym, funkcjonuje jednocześnie na poziomie mitopoetyckim. Drugi poziom motywu lotu i upadku tworzą wyłącznie kształty mitopoetyckie. Tę akcję rozpoczyna wyobrażenie „ptaka-góry piorunem zastrzelonego”, kontynuują kolejne jego „wcielenia”: wyspa „zęglująca w otchłani” i chmura, z której „piersi na pół świata spada noc ponura” (*Góra Kikineis*). Dopelnieniem tego szeregu mitopoetyckich kształtów są wspomniane już obrazy połamanych zwalisk i czaszek olbrzymich z *Ruin zamku...* Tu już wyraźnie widoczne jest negatywne (lucyferyczne) nacechowanie lotu i upadku. Antycypację tej akcji stanowi szatański czyn kosmogoniczny będący wyrazem buntu: „Czy diwy z ćwierci ładu dźwignęły te mury,/ Aby gwiazd karawanę nie puszczać ze wschodu?” (*Widok gór...*); tu przynależy też obraz szatanów siedzących „w dywanie Eblisa” i wyobrażenie błyskawicy, „pędem farysa” przelatującej „pustynie błękitu” (*Bakczysaraj w nocy*). Obraz farysa „odzywa się” w wizerunku jeźdźcy z *Bajdarów*. Ten jednak obraz (jak stwierdziliśmy) nie jest jednoznacznie negatywny, nihilistyczny, mimo lucyferycznego pędu w kwadrynach: tu rozpoczęła się przemiana bohatera. Jeździec z *Bajdarów* stanowi klamrę, łączącą odmiennie nacechowane poziomy. Przypomnijmy, że sam początek, pierwszy ruch („źródło”) bierze się z głębi chaosu (*Cisza morska*). Jest twórczy, możliwia lot, ale wprowadza też ciemny ton. (Oczywiście, nie można obejmować owym mrokiem całości akcji sonetów. To zresztą mrok metafizyczny, a nie etyczny).

Oprócz opisanych poziomów indywidualnego i mitopoetyckiego, w *Ruinach zamku...* dostrzec można poziom trzeci, mitologiczno-kulturowy. Podstawą jest tu obraz wieży, na której nawarstwiają się znaki, ślady kolejnych ludzkich cywilizacji. Mitycznym kontekstem dla odczytania tego przedstawienia będzie wspomniana już biblijna opowieść o budowie wieży Babel. Oprócz kształtu samej wieży istotna jest informacja o wielu kulturach i językach, które uczestniczyły w jej budowie. Działo się to wprawdzie w diachronii dziejów, ale jako symbol funkcjonujący całościowo w synchronii współczesności, jest wyrazistym zapisem skłócenia rodzaju ludzkiego, realizującego się w nieustannych

⁵⁴ Tamże, s. 129.

wojnach. Wzorcem dla ludzkiej pychy była wspomniana już szatańska budowla z *Widoku gór...* Wspomnijmy jeszcze o obrazie skarlenia ludzkiej rasy po upadku wieży: „W nich gad mieszka lub człowiek podlejszy od gadu”. Motyw wieży Babel łączy się w strofie czwartej z motywem *vanitas*. W przeciwieństwie do *Bakczysaraju* nie jest to już tylko refleksja nad przemijalnością jakiejś części ludzkich dokonań, nad marnością chwały ziemskich władców. W obrazie zniszczonych zamków, „czarnych skrzydeł sępów”, latających nad nimi, w przywołanym wyobrażeniu miasta, „które całkiem wybije zaraza”, zawarta zostaje ocena całej ludzkiej cywilizacji. Antycypują one też, po raz kolejny w sonetach, obraz nadchodzącej apokalipsy. Tu jednak, w sposób szczególnie dobitny, podkreślona jest ostateczność końca. W ten sposób zamykać się zdaje krąg rozpoczęty przestrzenią wygnania z raju w *Stepach Akermanskich*.

Tak nakreślony mit Ikara stanowi mitopoetycką akcję-klamrę, która spina całość krymskiego cyklu. Lot Ikara stanowi figurę określającą w *Sonetach krymskich* kondycję człowieka oraz jego sytuację w świecie.

W związku z przedstawioną tu interpretacją nasuwają się dwa istotne pytania. Pierwsze związane jest z samą tematyką niniejszej rozprawy: Czy mit Ikara przynależy do kręgu akwatycznego? Nasza odpowiedź łączy się ściśle z zaproponowanym pojęciem kształtów mitopoetyckich. Nie interesuje nas tutaj bowiem mit jako przedmiot badań nauki o micie, lecz poetycki mit Ikara, kreowany w *Sonetach krymskich*. Ten również nie przynależy w całości do sfery akwatycznej, ale ruch, którego rezultatem jest lot, powstaje w wodzie (w głębinie morskiej — *Cisza morska*), a sam lot wiąże się wyraźnie ze sferą wody i z kształtami akwatycznymi (okręt-ryba-ptak — *Żegluga*), wreszcie sam upadek wyraża forma akwatyczna — „kaskada” (*Droga nad przepaścią...*, *Góra Kikineis*). Oczywiście, lot ten przekracza sferę żywiołu wodnego, obejmując całość rzeczywistości: jako samo wyobrażenie lot przynależy do przestworu powietrza (sfera nieba), kończy się zaś upadkiem na ziemię. Przypomnijmy, iż jest to ziemia specyficzna — ziemia sucha, bezwodna, „ziemia jałowa”.

Mitopoetycki kształt wyrażający mit Ikara jest czymś niezwykle doniosłym dla poezji Mickiewicza. W dalszej jego twórczości rozwinię się i uniwersalizuje, wyrażając nowe treści. Po przekształceniu i osadzeniu w zmienionej materii poetyckiej stanie się wyobrażeniową osnową

Wielkiej improwizacji – wlotu-upadku Konrada w III części *Dziadów*.

Powstaje też pytanie o jedność bohatera lotu: rozpoczyna lot ekstatycznie podmiot *Żeglugi* (podróżny, Pielgrzym), a ginie w upadku Mirza. Tłumaczy ową wymiennność mitopoetycki poziom dziejącej się akcji, wyznaczający inne niż w przebiegu realnej fabuły prawa (wspominaliśmy już o całej wiązce fabuł, wyrażających na poziomie indywidualnym i zbiorowym mit Ikara). Istotna jest też sama postać Mirzy jako specyficznej kreacji bohatera. Od dawna dostrzegano jego ważną i niezwykłą rolę w *Sonetach krymskich*⁵⁵. Stanowi on drugie „ja” podmiotu, jest jego sobowtorem, mitycznym bliźniakiem⁵⁶. To przewodnik, wyższa władza duszy, ten, który wyprzedza – Mistrz. Gdy uczeń uzyskuje dojrzałość (sięgnął okiem w *Drodze nad przepaścią...* dalej niż Mistrz – poza otchłań), Mirza nie zatrzymuje się na górze świata (*Góra Kikineis*), lecz dąży dalej – skacze, leci, transcenduje poza świat. Korzystając z interpretacji podobnego obrazu (w dziedzinie sztuki), dokonanej przez Jana Białostockiego⁵⁷, można odczytać scenę tę jako skok heroiczny, skok-ryzyko, skok-ofiarę. Część „ja” musi zostać złożona w ofierze, by podmiot-bohater mógł wrócić z metafizycznego lotu na wyżyny, na szczyt świata, z powrotem na ziemię. To co zostaje, co będzie ocalone, utrwala sztuka. Ukazują jej moc obrazy deifikacji poezji w *Ajudahu*. Tylko to, co ona wydestyluje, jest częstką wieczną.

⁵⁵ W. K u b a c k i: *Z Mickiewiczem...*, s. 171; M. P i w i Ń s k a: *Wschodnie maskarady*. „Teksty” 1975, nr 3, s. 35–37; B. D o p a r t: *Mickiewiczowski...*, s. 120; A. S e w e r y n: „Ruiny”..., s. 202.

⁵⁶ E. M i e l e t i Ń s k i: *Poetyka...*, s. 236–238.

⁵⁷ J. B i a ł o s t o c k i: *Symbole...*, s. 39–40.

Część trzecia

Akwatyczna wyobraźnia materii



Rozdział I

Woda i wyobraźnia

Marzenie najistotniejsze, najskłonniejsze do igrania kształtami, najbardziej związane z formą — ma jakiś balast, gęstość, powolność, coś z procesów kielkowania. [...] są też obrazy *b e z p o ś r e d n i o z w i ą z a n e z m a t e r i ą*. Nazwę swą zawdzięczają oczom, lecz poznajemy je dotykiem. Jakaś dynamiczna siła włada nimi, nadaje im kształt, uskrzydla. Te obrazy związane z materią stanowią treść naszych marzeń substancjalnych, głębinowych, które śnimy, odrzucając formy nietrwałe i przemijające [...].¹

Będziemy się obecnie zajmować najgłębszym poziomem wyobraźni akwatywnej: wodą jako substancją. Na tym ontologicznym poziomie istotne jest samo jej istnienie, rodzaj bycia, jaki jej przysługuje. Dlatego niezwykle ważny dla nas jest program badania wyobraźni materialnej, sformułowany przez Gastona Bachelarda, dookreślający samo rozumienie materii:

Materia, rozważana w swej perspektywie głębinowej, to właśnie zasada, zdolna obyć się bez formy. Materia to nie jest zwykły brak aktywności formalnej. Pozostaje ona sobą na przekór wszelkim odkształceniom, wszelkiemu rozczłonkowaniu.²

¹ G. Bachelard: *Woda i marzenia*. W: T e n ż e: *Wyobraźnia poetycka*. Przeł. H. Chudak, A. Tatariewicz. Warszawa 1975, s. 113–114.

² Tamże, s. 115–116.

Aby w poezji Mickiewicza dotrzeć do istoty zjawisk akwacyjnych na poziomie materii, skupimy się w naszym opisie zasadniczo na jednym utworze – na *Panu Tadeuszu*.

Woda stanowi w *Panu Tadeuszu* materię wyobrażającą naturę. W perspektywie wyobraźni materialnej jest tym żywiołem, który skrycie konstytuuje jej istotę. Z kolei natura wraz z historią stanowią dwa bieguny rzeczywistości poematu. Między tymi biegunami rozgrywa się akcja utworu. Rolę mediatora odgrywa „krąg domowy” – świat kultury szlacheckiej.

Kazimierz Wyka³ ukazał, iż fundamentalne znaczenie natury dla kształtu całego poematu wynika nie z ilościowej obecności jej elementów w *Panu Tadeuszu*, lecz z takiej konstrukcji obrazu rzeczywistości, w której natura zajmuje węzłowe, strukturalnie ważne miejsca. Wyrazistość obecności natury wzrasta też dzięki temu, że jej obrazy wykraczają poza realną obecność przyrody w świecie poematu. Mickiewicz bowiem używa wyobrażonych kształtów natury dla kreowania najróżnorodniejszych dziedzin rzeczywistości. Wypełniają one, według obliczeń Wyki⁴, 358 wersów, a więc ponad jedną trzecią miejsca, jakie zajmują w tekście opisy natury realnej (864 wersy). W przypadku motywów akwacyjnych waga wyobrażeń jeszcze wzrasta. Już statystyka ukazuje zmianę proporcji: na około 200 wersów, w których obecne są wizerunki wody realnej, przypada prawie 150 wersów wyobrażeń akwacyjnych. Dodatkowo, owa wyobrażona woda ma niezwykle zdolność ekspansji, rozprzestrzeniania się na otaczającą ją rzeczywistość. Zagarnia w ten sposób znacznie większe fragmenty tekstu, niż wynika to ze statystyki.

Wodę będziemy w niniejszym szkicu rozumieć w szerokim sensie, proponowanym przez Gastona Bachelarda:

[...] dla wyobraźni materialnej wszelka ciecz jest wodą. Na mocy zasadniczego prawa wyobraźni materialnej u podstaw wszelkich substancjalnych obrazów musi znajdować się jeden z podstawowych żywiołów. Uwaga ta znajduje uzasadnienie wizualne, dynamiczne: dla wyobraźni wszystko co p ł y n i e, jest wodą; jak powiedziałby filozof: wszystko co płynie, ma swój udział w naturze wody. Stosowany

³ K. Wyka: „*Pan Tadeusz*” – studia o poemacie i o tekście. T. 1. Warszawa 1963, s. 144–147.

⁴ Tamże, s. 146–148.

do wody epitet p ł y n ą c a jest tak silny, że zawsze i wszędzie przywołuje przynależny sobie rzeczownik. Barwa wody ma mniejsze znaczenie, jako że określa tylko pewną odmienność w ramach tej samej kategorii.⁵

W poprzedniej części opisaliśmy przestrzeń natury w *Panu Tadeuszu* jako kreowany przez wodę kształt („przestwór”). Tu zajmiemy się tym, jak realizuje się w poemacie jej substancjalność, a także tym, jak woda warunkuje tu ruchy. Woda bowiem, stanowiąc podstawę wyobrażeń natury, jest jednocześnie katalizatorem ruchów. Te nieustannie charakteryzowane są w zetknięciu z wodą, w odniesieniu do niej. Tylko w niej, w związku z nią ujawniają swą naturę, swoje własności, swój kształt. Akwaticzne uwarunkowanie ruchu jest tak silne, iż inne materie, wśród których się odbywa, muszą najpierw zostać przemienione w wodę, by on mógł zostać przedstawiony. Tylko woda bowiem wydobywa, wymusza właściwy kształt ruchu⁶. Tak jest chociażby w mikroobrazach zwierząt: derkacz „szybuje w trawie jako szczupak w Niemnie” (ks. II, w. 11 – 12), zając „tylko ziemię trąca / Po wierzchu, jak jaskółka wodę całująca” (ks. IV, w. 938 – 939), a „czubki z koralu / Wznoszą się z gęstwi pierza jak ryby spod fali” (ks. V, w. 71 – 72). Podobnie w przedstawieniach ludzi: Protazy „w konopie z wolna ręce wsuwa / I rozchylając gęstwę badylów, w jarzynie / Jako rybak pod wodą nurkujący płynie” (ks. VI, w. 350 – 352), goście toczą się „na kształt bystrej fali” (ks. II, w. 744). Śmietana (realna) wymusza właściwy ruch kawiarki: „I sama lekko świeży nabiału kwiat garnie” (ks. II, w. 508).

Prawdziwy teatr gestów akwaticznych prezentuje Telimena (ks. III, w. 312 – 318). Widoczna jest tu ekspansywność wyobraźniowa wody. Telimena układa się nad strumykiem, a ten „metonimicznie” wpływa na jej gesty: jak pływaczka, „która do kąpieli / Zimnej schyla się, nim się zanurzyć ośmieli, / Klęknęła i powoli chyliła się bokiem”. Wpływ wody rozszerza się, obejmując stopniowo całe pole wyobraźni: „jakby porwana koralu potokiem, / Upadła nań i cała wzdłuż się rozpostarła”.

Woda ma w poemacie dar odkrywania istoty rzeczy. Gdy z gestów Telimeny wydobywa niezwykłość i zarazem sztuczność, to w przypadku

⁵ G. Bachelard: *Wyobraźnia...*, s. 169.

⁶ Oczywiście, ruchy bywają motywowane również innymi żywiołami (np. ks. I, w. 110 – 138; ks. III, w. 85 – 87).

Zosi odsłania naturalny i harmonijny kształt jej ruchów. Taki wzorzec ruchu idealnego odnajdujemy w obrazie Zosi „chodzącej po wodzie” (ks. II, w. 427–434). Dziewczyna „zdała się nie stąpać, / Ale pływać”. „Stąpanie”, choćby najdelikatniejsze, zachowuje jednak istotę chodzenia: wspieranie się, odpychanie od ziemi, co sprawia, iż oprócz dynamizmu, cechuje je pewna kanciastość. Natomiast „pływanie” w dwojakim sensie jest odmienne. Czynność płynięcia, przemieszczania się w wodzie to rodzaj ruchu, w którego rysunku nie ma elementu siłowego, walki z twardą materią. W samym zaś czasowniku „płynąć” zawarta jest natura wody jako substancji: płynność, ciągłość, miękkość.

Ruch, ukazwany tu względem wody, związany jest z własnościami samej materii. Woda, która jako medium wyobraźni odsłania istotę natury, ukazuje jej cechy dzięki rodzajowi swej substancjalności. W licznych obrazach: np. Tadeusza, który „Tak kręcił się, że w siano jak w wodę utonął” (ks. II, w. 43), Protazego, „nurkującego” w konopiach (ks. VI, w. 350–352), czy „psów nurkujących po puszczy” (ks. IV, w. 582), dzięki rysom akwatycznym natura ukazuje się jako rzeczywistość „przyjazna”: podatna, uginająca się, czyniąca miejsce dla innych bytów, a jednocześnie otulająca, obejmująca, dająca schronienie. „Rajska” harmonia w obcowaniu z naturą i współistnienie z jej substancją najwyrazistsze są w obrazie „Zosi w ogórkach” (ks. II, w. 427–443). Tu materia ciała dziewczyny zdaje się wręcz przenikać z materią roślin: „w zieloności tonąc po kolana”, „w ich barwie się kąpać”. Dzięki porównaniom z wodą natura przedstawiona jest jako żywa, jednorodna, rozciągająca się wokół materia, współodczuwająca względem Zosi, ukazująca przeżycia, reakcje dziewczyny (ich ślad). Takie „ślady psychiczne” zostają po jej ucieczce: „liść zielony, w biegu potracony nogą, / Podnosił się, drżał chwilę, aż się uspokoił, / Jak woda, którą ptaszek skrzydłami rozkroił” (ks. II, w. 446–466), a „koszyk mały [...] na liściach zawisał / I wśród fali zielonej jeszcze się kotłował” (w. 468–470). W księdze trzeciej „przyjazna” substancja przyrody uwyrażnia, zachowuje obecność Zosi: coś „pomiędzy zielonymi świeciło ogórki: jako promień słoneczny [...]. Kiedy [...] padnie [...] śród zielonej łąki w drobną wody szybę” (w. 7–10). Owo „świecenie” możliwe jest dzięki specyficznym właściwościom żywej materii roślin, wydobywanym przez wyobrażenie wody.

Rozdział II

Walka materii

Hermeneutyka symboli odsłania, iż na poziomie „struktur głębokich” przebieg zasadniczych zdarzeń w *Panu Tadeuszu* motywuje fabuła mitu adameckiego⁷. Soplicowo — ziemski raj, w pierwszych księgach istniejący jakby poza czasem, zostaje zagrożone narastającym niebezpieczeństwem (kłótnia, zajazd, bitwa). Wkroczenie Rosjan powoduje załamanie raju i pojawienie się rysów rzeczywistości piekielnej. Dopiero w dwóch ostatnich księgach raj zostaje przywrócony.

Ten schemat podnoszącej się i opadającej fali metafizycznego zła realizuje się w *Panu Tadeuszu* na różnych poziomach rzeczywistości. Z perspektywy wyobraźni materialnej akcja poematu polega na zmianie materii dominującej. Ewolucja przebiega również wewnątrz samego kompleksu akwaticznego: zmieniają się rodzaje i kolory płynów, pojawiających się w kolejnych księgach. Cały poemat ujęty jest, niczym jeden z liryków łożańskich, w klamrę łez. Właśnie ta najczystsza materia wodna rozpoczyna poemat: są to łzy matki w Inwokacji. Pierwszym nazwanym kolorem wody jest błękit Niemna. W tych początkowych, „sielskich” księgach dominuje zieleń wody-

⁷O fabułach mitycznych w *Panu Tadeuszu* i o ziemskim raju zob. L. Zwieryński: *Gerwazy — kozioł ofiarny?* W: *Księga w 170. rocznicę wydania „Ballad i romansów” Adama Mickiewicza*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1993, s. 284–295.

-natury (przemieniony ogród) oraz biel śmietany na kolejnych potrawach (kawa, piwo, chłódnik), wyraźnie unaoczniająca, iż Soplicowo jest krainą mlekiem płynącą. Raj soplicowski osiąga w trzeciej księdze swój zenit, czego znakiem staje się boski deszcz zraszający złocistą ikonę Panny (ks. III, w. 49 – 78). Krew pojawia się w czasie polowania (niedźwiedź), zapowiedziana przez krwawy kolor rdzawych jezior. Na moment przed zajazdem obserwujemy szereg obrazów natury (najdłuższa sekwencja realnych przedstawień akwatycznych). Jeszcze raz zaprezentowana zostaje cała gama kolorów wody: modry, zielony, złoty, srebrny, żółty; są one jednak w tym nokturnowym ujęciu zupełnie inaczej waloryzowane. „Brzmia” bardziej niesamowicie, nierealnie. W tekście, jaki „piszą” w poemacie płyny, sam zajazd nie jest katastrofą; świadczy o tym chociażby tęcza trzech kolorów (srebrny, krwawnikowy, żółty – wódka, piwo, miód), tworząca jego rytualną ramę (ks. VII, w. 531 – 539; ks. VIII, w. 792 – 795). Zakończenie zajazdu to kolejna uczta obfitości, na której „trunek płynie rzeką”.

Przełom w ewolucji materii akwatycznych następuje w księdze dziewiątej. Zaczyna dominować krew i przynależny jej kolor czerwony. Obecna jest potencjalnie w całej bitwie (w takich określeniach, jak: „ubroczył”, w. 461; „zraniono”, w. 502; „raniony”, w. 515). W kilku węzłowych momentach pojawia się jej obraz: „zalany krwią proch” (w. 341), „Lecz jedna ręka mocniej wplątana we włosy / Została się, wisząca i krwią buchająca” (w. 443 – 444), wzmocniony porównaniem (w. 449). Jako „miecz krwawy” pojawia się Scyzoryk (w. 731), a także „skrwawiona po rękojęść” szpada Rykova (w. 743). W opisie ostatecznego zwycięstwa nad Moskalami krew plami biel „mlekoopłynnego” Soplicowa („leżą drwa, trupy, sery białe jako śniegi, / Krwią i mózgiem splamione”, w. 710 – 711). Natura broni się jednak przed krwawym znamieniem: oczyszczają ją strumienie deszczu. Krew pojawia się również w następnej księdze, lecz z odmienną waloryzacją: to krew nie walki, lecz ofiary (ks. X, w. 98 – 99 i 786 – 793). Materią wodną dominującą w tej księdze są łyżki wspomnień (Sędziego, w. 287), zaręczynowe (Zosi i Tadeusza, w. 310 – 313 i 336 – 339) i dwukrotne łyżki Robaka (w. 432 – 437 i w. 893). W dwóch końcowych księgach wracają kolory i płyny sprzed kryzysu: błękit „morza niebieskiego”, biel mleka i pianek na serwisie, złoto

miodu i odświeżna czerwien wina. „Strugę” wód w poemacie kończą „lzy radości” Jankiela⁸.

Opisana wyżej wewnątrzakwaticzna ewolucja jest, z perspektywy wyobraźni materialnej, aspektem bardziej fundamentalnej rywalizacji dwóch materii – wody i metalu. Początkowo dominuje woda. Element akwaticzny, realny lub wyobrażony, występuje w każdym obrazie natury, szczególnie eksponowanej w pierwszych księgach poematu. Natura króluje tu, współistniejąc z „kręgiem domowym” (którego podstawową materią jest drewno). Nie zakłóca tej sielanki nawet kaleczące żelazo sierpów. Aż do szóstej księgi nie pojawia się obraz ich pracy. Jest tylko „zasypianie” sierpów i grablisk w czasie inicjalnego zachodu słońca (ks. I, w. 198 – 200).

Pierwsza inwazja metali następuje pod koniec trzeciej księgi na wieść o niedźwiedziu. Najpierw wyłącznie w języku (wypowiedzi bohaterów): „tasak pociągnąć na bruku”, „strzelby”, „ołowiu, ołowiu” (ks. III, w. 755, 758, 759). Realnie metale pojawiają się w czasie polowania. Szczególnie eksponowane są strzelby: Sanguszkówka, Sagalasówka, Horeszkowska jednorurka (ks. IV, w. 722 – 729, 730 – 741, 773 – 777). Jest tasak (w. 770), oszczep (w. 641), a nawet kula (w. 722 – 723). Wreszcie obrazy i odgłosy strzelania (w. 611 – 612, 636 – 639, 652 – 653). Te metale są już śmiertelne, choć tylko dla zwierzyny. Myślistwo pozostaje wewnątrz „kręgu domowego”. Dopiero w drugiej części księgi piątej metal zostaje zwrócony przeciw człowiekowi: Gerwazy wkracza, trzymając „klucz jakby puginał” (ks. V, w. 592), kluczy używa też – nieskutecznie – jako broni (w. 643 – 647); Hrabemu grozi nóż Wojskiego (w. 728 – 751). Ale jedynym trupem jest zamordowana uczta (w. 780 – 799). W następnej księdze metale budzą się ostatecznie: ruszają do pracy żelazne sierpy, kosy i młotki (ks. VI, w. 28 – 33). Pojawia się ich obraz wizualny i dźwiękowy. Mgła stwarza wrażenie, iż owe żelastwa dokonują zniw samoistnie, bez udziału człowieka. We mgle słychać także odgłosy broni („szczekanie pałaszy”, w. 50). Dodajmy wizerunki resztek „składów broni” w domu Hrabiego (w. 363 – 372). Broń, kule i zbroje znajdują się również w domu Maćka,

⁸ Pomijamy tu *Epilog*, gdyż wprawdzie należy on do tekstu *Pana Tadeusza*, ale jest głosem spoza świata poematu i mówi zasadniczo o ziemi wygnania. Dominują tu (poza obrazem Ojczyzny) krew i łzy, kamień i stal.

ale zostały całkowicie zasymilowane przez „krąg domowy” (w. 447–479).

W trakcie Rady (ks. VII) następuje druga inwazja metali, najpierw (jak w księdze III) w języku — wiąże się z tym jego mechanizacja („Czekać, szcekać, zwlekać”, w. 85; „Hem, trem, brem”, w. 90; „Szum, drum”, w. 199; „szach, mach”, w. 210). Równolegle jednak trwa przeciwny proces. Właśnie w języku, w trakcie Rady, woda stacza z nimi walkę. Akwatyczna jest mowa Bartka: „Jako owad prusaczy wrzątkiem kto zleje” (ks. VI, w. 35), „w Litwie sprawić Moskwie taką łaźnię” (w. 55), Prusakom „sprawił chrzciny” (w. 131), w Soplicowie można się „zmyć z niemczyzny” i „napić Ojczyzny” (w. 349–351). Akwatyczne są też hasła Kropiciela: „kropić, kropić”, „plusk, plask”, „kropidłem plusk raz cara zmoczyć”, „i ja go kropnę” (w. 101, 181, 193, 430). Z kolei Konewka chce Sędziemu „nalać z konewki” (w. 429). Oczywiście, towarzyszą temu opisane już odgłosy oręża: raz okrzyk brzmi „golić”, a raz „zalewać”. Kompromis to: „ty miecz, ja mam kropidło, ja kropię, a ty siecz” (w. 479–480). Metale pojawiają się tu także realnie (brzytewka, różeczka, konewka). Jest też „epifania” oręża:

[...] nad tłum wrzeszczący,
Ze środka głów, wyskoczył w górę słup błyszczący:
Był to rapier sążnistej długości, szeroki
Na całą piędź, a sieczny na obadwa boki.
Widocznie miecz teutoński, z norymberskiej stali
Ukuty; [...].

(ks. VII, w. 260–271)

Klucznik zmienia hasło „hajże na Moskali” na „hajże na Soplicę”, poparte groźbą Scyzoryka. W trakcie zajazdu broń zostaje skierowana przeciwko ludziom: Hrabia uderza Asesora płazem (ks. VIII, w. 664–665), grozi nóż (w. 649–650), błyskają rusznice (w. 653), Scyzoryk wymierzony zostaje w Protazego (w. 728), lecz „krąg domowy” szybko anektuje śmiertelne żelastwo do własnych celów (zakłucie zwierząt na ucztę).

W całkowitej ciemności, w środku nocy, wkraczają Rosjanie. Następuje załamanie natury, w jej rajskim wcieleniu, „krąg domowy” zostaje rozerwany, a woda musi ustąpić hegemoni stali. (Skojarzenie

Moskali z żelazem obecne jest już w księdze I, w. 903 – 904). Tę trzecią (najgroźniejszą) inwazję metali zapowiada niezwykle wschód słońca, klasyczny obraz bachelardowskiej kuźni kosmicznej⁹:

Już też i słońce wschodzi, krwawo się czerwieni,
Brzegiem tępym, jak gdyby odartym z promieni,
Na wpół widne, na poły w czerni chmur się chowa,
Jak rozżarzona w węglach kowalskich podkowa.

(ks. IX, w. 76 – 79)

To zapowiedź mocy, potęgi zła, przeciwstawiającej się człowiekowi, zmuszającej go do walki.

Jeszcze przed bitwą Robak zwiększa nasycenie metalami tej księgi, dowożąc cztery wozy broni. Walkę rozpoczyna jednak uderzenie ręką, po którym rusza do boju szpada, króciça i (wreszcie) nóż Wojskiego (w. 300 – 301, 304 – 305, 305 – 308, 310 – 314). Pojawiają się trzy błyszczące bagnety i uderza Różga. Potem Scyzoryk, szable, szturmaki, szponton: „stal, ząb za ząb o stal porwawszy się, pryska, / Bagnet o szablę, kosa o gifes się łamie” (w. 358 – 359). Są też karabiny: „Chrzęsnęła broń [...] grzmia jeden po drugim [...], słyhać świsty kul, zamków chrzęsty, sztenflów dźwięki” (w. 492 – 496). Walka chwilami się wręcz odczłowiecza, ukazując swe ponadjednostkowe, nieludzkie oblicze. Moskale „szereg zdaje się być ruchawym płazem, / Który tysiąc błyszczących nóg wywija razem” (w. 497 – 498). Objawia się tu mechaniczność jako podstawowa cecha metalu. To przeciwieństwo pozytywnej, „żywej” zmienności wody. Walcząca szlachta przybiera wprost kształt maszyny:

Ten ich w pół ciała rzeza, tamten w głowy wali;
Jako machina, którą niemieccy majstrowie
Wymyślili i która młockarnią się zowie,
A jest razem sieczkarnią, ma cepy i noże,
Razem i słomę kraje, i wybija zboże:
Tak pracują Kropiciel i Brzytwa pospołu,
Mordując nieprzyjaciół, ten z góry, ten z dołu.

(ks. IX, w. 404 – 410)

⁹ G. Bachelard: *Wyobraźnia...*, s. 255 – 265.

Ten makabryczny koncept przywołuje w trakcie bitwy „krąg rolniczy”. Nawet bowiem w tej części poematu, którą zdominowały metale, ich hegemonia nie jest całkowita. Bitwę, jak wiadomo, otacza rama z deszczu, który splukuje krew i ośłania Soplicowo. Ale woda wkracza nawet na pole walki, „teren własny” żelaza. Konewka, który ze swego szturmaka „tuzin kulek lał potokiem” (ks. VII, w. 106), najpierw „ręką jak łyżką strumień do ust sobie chylił” (spirytusu, ks. IX, w. 541), a widząc „że błyszcząca / Fala bagnatów szlachtę bije[...] Przeciw tej fali płynię[...] I nurkuje pomiędzy trawami gęstemi” (w. 545–548), puszczając na Moskali tuzin kul z konewki. Metal przybiera tu formę wody! Bitwę ostatecznie rozstrzyga nie stal oręża, lecz domowe drzewo (miażdżąca i rozpraszająca Moskali sernica). Nie siła, lecz podstęp Wojskiego. Towarzyszy temu znów obraz akwatyczny: „pchają z całej siły / Jako flisy uwięzłą na rapach wicinę / Długimi drągi z brzegu pędzą na głębinę” (w. 704–706).

Obecność metali kontynuowana jest w obrazie Scyzoryka, grożącego Jackowi (ks. X, w. 450–451, 466–469), i w relacji Robaka o niegdyśszych zdarzeniach (w. 753–759, 837). Wkroczenie wojsk napoleońskich przynosi znów obecność żelaza: bagnatów, armat, kul i granatów (ks. XI, w. 35–66). Także tu przybiera ono postać wody: „Płyną drogami kute żelazem szeregi” (w. 40). To pozytywne wcielenie historii – wyzwolenie. Wraz z „mistycznym” (akwatycznym!) wschodem słońca natura zostaje odnowiona, raj przywrócony, czemu towarzyszy powrót obrazów wody: morze niebieskie, arcyserwis, napoje, łązy...

Rozdział III

Transformacje

1. Wielokrotnie w poszczególnych częściach niniejszej pracy wskazywaliśmy, jak woda kreuje w poezji Mickiewicza różne aspekty rzeczywistości, różne jej formy. Dla wyobraźni materialnej równie istotna, a nawet może ważniejsza jest jej zdolność przekształcania różnych bytów w siebie samą, a także w zupełnie nową rzeczywistość. Transformacje obecne w tekście obdarzone są różną dozą bytowości. Najczęstsze i najprostsze są przypadki mieszczące się w ramach porównania. W drugiej księdze wyobrażenie wody przemienia grupę pojedynczych ludzi w wizerunek tłumu: „wszyscy się porwali / I tocząc się przeze drzwi na kształt bystrej fali, / Unieśli młodą parę” (w. 743 – 745). Nie zachodzi tu właściwa transformacja: wszystko odbywa się na poziomie obrazów, nie wpływając na byty. Podobnie „koralu potok” przemienia Telimenę w „pstrą gąsienicę” (ks. III, w. 312 – 330). Tu akwaticzne wyobrażenia (ruchy Telimeny) są stadium pośrednim przemiany obrazu.

Ciekawsze są przypadki, gdy woda ma choćby migawkowy udział w przemianie, która zdaje się obejmować nie tylko wyobrażenia, lecz dotykać samej rzeczywistości. Taka metamorfoza wydaje się umotywowana głębszymi sensami, jakąś ukrytą prawdą o świecie poematu, prześwitującą w transformacji. Czasem wystarczy w całym obrazie jeden akwaticzny rys, by dokonała się przemiana. Tak jest w pierwszym zachodzie słońca, gdy „pomrok mglisty, / Napelniając wierzchołki i gałęzie drzewa / Cały las wiąże w jedno i jakoby zlewa” (ks. I, w. 191 – 193). To „zlewa” przemienia ostatecznie wielość różnorodnych

bytów, napelnionych mrokiem jak naczynie wodą, w jednorodność nocy – w obraz Bytu jako całości. Woda umożliwia również „zlanie się” zbiorowiska pojedynczych drzew w jedną, wszechogarniającą „otchłań puszczy” (ks. IV, w. 597; w. 47 – 56 i w. 479 – 483). W porannym widoku zamku niższe, zrujnowane piętra „obląła tumanu powłoka, / Rozpadliny i szczyby zakryła od oka” (ks. II, w. 123 – 124), „odnawiając” zamek, w którym na czas akcji poematu pojawia się życie. Wątpliwość może budzić to, iż akwatyczność niektórych czasowników (np. zlewa, obląła) jest zleksykalizowana. W cytowanych fragmentach są one jednak częścią całego obrazu transformacji. Aktywny jest tu nie tylko ich przenośny sens – w przemianie uczestniczą związane z nimi wyobrażenia akwatyczne.

Najistotniejsze są jednak te transformacje, w których następuje całościowa i w pewnym sensie trwała przemiana bytów w wodę. Takie metamorfozy dokonują się w przedstawieniach Zosi w ogrodzie. Gdy dziewczyna „chodzi po wodzie” (ks. II, w. 427 – 434), przemiana odbywa się na zasadzie podobieństwa kształtów (pagórki / falowanie) i dzięki konsekwentnie akwatycznemu nacechowaniu ruchów Zosi (tonąc, pływać, kąpać). Cechy wody jako substancji sugeruje obraz przenikania się ciała dziewczyny i zieleni roślin („W majowej zieloności tonąc”, ks. II, w. 432; „w ich barwie się kąpać”, ks. II, w. 434). Podstawą staje się optyczna własność barw (zastosowana metodycznie przez impresjonistów): przedmioty, poprzez sąsiedztwo, użyczają swej barwy innym. (Analogiczne zjawisko występuje w liryku *Gdy tu mój trup...*). Obraz wodny kontynuowany jest w dalszych wersach (w. 438 – 470), wykracza nawet poza granice księgi (promień padający w wodę, ks. III, w. 7 – 10).

Najpełniejsza transformacja dokonuje się w księdze piątej. Realistyczne przedstawienie dziewczyny wśród ptactwa (w. 55 – 57) zostaje przekształcone w obraz akwatyczny. Wykorzystane jest do tego celu podobieństwo ruchów i wyglądów różnych bytów. W kolejnych „kadrach” wzrasta nasycenie akwatycznością. W pierwszym „kadrze” (w. 57 – 58) brak jakichkolwiek elementów związanych z wodą. W następnym (58 – 61) występują dwa („koralowe na głowach szyszaki”, „wiosłując skrzydłami”). Trzeci kadr (w. 62 – 63) nie przynosi wprost elementów akwatycznych, ale dzięki kontekstowi sąsiednich przedstawień obraz indyka kojarzy się z płynącym pod pełnymi żaglami okrętem. Kadr czwarty (w. 64 – 65) zawiera już całe akwatyczne

wyobrażenie („pawie jak tratwy długimi ogony sterują się”). W następnych czterech wersach (w. 67 – 70), tworzących pierwszą połowę piątego kadru, pozornie powraca realistyczny obraz – nie ma tu śladu wody. Dokonuje się tu jednak fundamentalna przemiana całego obrazu: dotychczasowe przedstawianie jego elementów w postaci odrębnych bytów ustępuje ujęciu globalnemu. Dlatego w kolejnych dwóch wersach (w. 71 – 72), dopełniających ów kadr, cztery elementy akwaticzne są już elementami jednego, obejmującego całość przedstawianego tu świata, wodnego wyobrażenia: „Tu dzioby bursztynowe, tam czubki z koralu / Wznoszą się z gęstwi pierza jak ryby spod fali”. Nastąpiła ostateczna przemiana podwórka w wodę. Ta metamorfoza jest tak sugestywna i trwała, że w następnych wersach (w. 72 – 73) wystarczy jedno dwuwyrazowe określenie („tulipanów wodnych”), by kontynuować i dopełnić obraz wodny („Wysuwają się szyje i w ruchach łagodnych / Chwieją się ciągle na kształt tulipanów wodnych”). Wyraziście jest zarysowana struktura wody jako substancji: falująca, przezroczysta, lecz jednocześnie zabarwiona różnymi kolorami wynurzających się bytów – kwiatów, ryb, koralu, swoście „gęsta”, bogata w zawartość. W ostatnim (75) wersie następuje transformacja przedstawienia akwaticznego w obraz kosmiczny o transcendentnym nacechowaniu. Na tle tego przekształcającego się, horyzontalnego przedstawienia usytuowany zostaje wertykalny wizerunek Zosi jako fontanny, źródła. Zaistniał on dzięki złudzeniu optycznemu: nieprzejrzysta biel sukienki Zosi ewokuje skondensowaną biel strumieni wody, tworzących rdzeń fontanny. Obraz dziewczyny jest tak kreślony („sypie [...] ręką jak perły białą gęsty grad perłowy”), by sugerować tożsamość materii padającego ziarna z materią jej ciała, dając wrażenie strumieni perlącej się wody, przemieniającej się w wodę. Jako źródło, dzięki szeregowi perły-gwiazdy (obecnemu w innych fragmentach tekstu, np. w ks. XI), zostaje włączona w transcendentne przedstawienie z wersu 75. Powstaje wizerunek „kosmicznego źródła”, stanowiącego centrum rzeczywistości¹⁰.

¹⁰ Zupełnie inaczej, jakby nie dostrzegając poetyckiej mocy transformacji, odczytuje ten obraz Andrzej Paluchowski w znakomitym skądinąd artykule: *Uwagi o obrazowaniu w „Panu Tadeuszu”*. „Pamiętnik Literacki” 1959, z. 2, s. 497 – 502. Pisze (podobnie jak J. Przypkowski: *Czytając Mickiewicza*. Warszawa 1956, s. 77 – 78) o „nadmiarze obrazowania, męczącym transfigurowaniu obrazów”.

Zwróćmy uwagę na dwie właściwości analizowanego obrazu. Z jednej strony widać tu tendencję do rozrastania się przestrzeni. Z początkowo niewielkiego okręgu murawy otrzymujemy obraz znacznie większego obszaru wodnego. Wskazuje na to zarówno nieoczekiwanie pomnożona liczba ptactwa („tysiące oczu jak gwiazdy”), jak i elementy towarzyszące wyobrażeniom morza (bursztyn, korale, perły). Z drugiej zaś strony następuje wspomniana powyżej kosmiczna transformacja obrazu wody, zgodna z opisaną przez Bachelarda tendencją wyobraźni poetyckiej podnoszenia obrazów i przeżyć na poziom kosmiczny.

Przykładem transformacji współgrającej z obrazem Zosi jako „źródła kosmicznego” jest wizja „morza kosmicznego” (ks. XI, w. 153 – 181). Wschód słońca (moment przejścia) przynosi wrażenie niedookreślenia, bliskiego własnościom wody jako substancji. Widać tu konsekwencję w „zlewaniu się” cech materii niebieskiej i wodnej. Na początku czynione jest to za pomocą porównań („niebo czyste jako morze”, „gwiazdy jako perły ze dna”); już tu widać jednak tendencję do rozrastania się akwatycznej części porównania. Chmurka się w „błękitie zanurza”. Całkowitą transformację i równowagę elementów akwatycznych i niebiańskich wskazuje złączenie dwóch szeregów porównania: „perły gwiazd zamierzchły i na dnie niebios zgasty” (w. 162 – 163). To pełna realizacja wizji zarysowanej już w obrazie Zosi-źródła. Cichość, przezroczystość, kryształowość tego morza, kosmiczny ład, jaki sugeruje, świadczą, iż jest to już nie morze pierwsze, będące nieokiełznanym chaosem, lecz nowe, „kryształowe morze” przed tronem Boga w Jeruzalem Niebieskiej.

Transformacyjność działa również w drugą stronę. Woda nie tylko dąży, by inne byty przemieniać we własną substancję, ale także, występując realnie, wciąż jest w coś przemieniana. Te metamorfozy jednak funkcjonują w ramach porównania, dziejąc się wyłącznie na poziomie obrazów. Szmer strumienia przemienia się w szept dziecka (ks. III, w. 300 – 309), muzyka stawów w rozmowę kochanków (ks. VIII, w. 37 – 50 i 586 – 595), błyszcząca struga w węża (ks. VIII, w. 609 – 617), strugi napojów w tęczę (ks. VII, w. 536 – 538). Zosia w wodzie „jak wróbel w piasku, trzepioce się; myje” (ks. V, w. 147). Wszystko się przemienia, wszystko płynie...

Powstaje pytanie o znaczenie transformacji dla całego poematu. *Pan Tadeusz* jest przecież „historią szlachecką”. Przedstawia więc sprawy

ludzkie. Ukazuje dzieje metanoi Jacka-Robaka, romantycznego bohatera eposu, sprzęgnięte ze „zdarzeniem epopeicznym” – przemianą mentalności zbiorowej, rodowej w narodową¹¹. Ale Historia – dzieje zbiorowości, w jakiej zanurzony jest człowiek – to tylko jedna strona eposu. Równie istotne jest w *Panu Tadeuszu* to, co nie ulega zmianie, to, co trwa. W kreacji tej właśnie sfery poematu – świata natury jako Bytu – podstawowe znaczenie ma woda. Istotne są szczególnie jej materialne własności. Ona bowiem w twórczości Mickiewicza ma specjalny status. Na przekór swej zmienności okazuje się w świecie materialnym czymś wyjątkowym: jest pramaterią stanowiącą fundament rzeczywistości; to materia *par excellence*. Ta „transcendentna” trwałość wody sprawia, iż obrazy natury, powstałe dzięki jej wyobrażeniom, współtworzą archetyp raju ziemskiego, ogrodu bytującego poza czasem. W takiej perspektywie „historia szlachecka” wydaje się zaledwie epizodem, niewiele znaczącym zakłóceniem wiecznego, boskiego ładu.

Symboliczny wymiar wody jako materii w *Panu Tadeuszu* przejawia się szczególnie w tworzeniu przez nią wizji świata jako Jedni – wiecznego, lecz niestatycznego Bycia, „dziejącego się” w nieustannej przemianie. Rzeczy nie przestają być twarde i dotykalne, lecz dzięki metamorfozom pokazują jakby swoje drugie dno, wskazując, że są nie tylko bytami przedmiotowymi, lecz także transcendentnymi. Mechanizm transformacji odsłania woda. Dzięki swej zmiennej naturze, zdolności bycia lustrem i szybą (a więc możliwości prezentowania wyglądu, zarówno własnego, jak i innych bytów), rozbija statyczne, przedmiotowe oblicze rzeczywistości, inicjuje ruch wyobraźni prowadzący ku niewyobrażalnemu. Jest więc pośrednikiem, katalizatorem, niemal kamieniem filozoficznym metamorfozy. Jak wskazaliśmy w obrazach Zosi, transformacja, której ulega natura, obejmuje również ludzi. Nie stają się oni przez to istotami mitologicznymi. Pozostają realni, żywi, ziemscy. To obrazy, w jakie są ujmowani, odsłaniają w nich wymiar symboliczny. Konewka, unoszący gęsi w czasie zajazdu (ks. VIII, w. 775–782), nie jest ani nie staje się złym duchem, lecz wyobrażenia, tworzące jego obraz, „rozrywają” ramy rzeczywistości, sprawiając, iż uobecnia się w nim „coś więcej”, analogicznie jak w tradycyj-

¹¹ Opisuje to I. O p a c k i: *Romantyczna. Epopeja. Narodowa. Z epilogiem?* W: T e n z e: „*W środku niebokręga*”. *Poezja romantycznych przełomów*. Katowice 1995, s. 201–203.

nych postaciach mitologicznych¹². Obraz ten dostrzeżony jest w zwykłej, ziemskiej rzeczywistości. Podobnie Zosia w ogrodzie nie jest boginką ni aniołem; ale woda, w którą przemienia się, odślania w niej tę transcendentną bytowość, która stanowi ukrytą podstawę całego świata poematu. To symbole w sensie prymarnym — widzialnie uobecniają to, co bezpośrednio niedostępne.

Pozostaje otwarte pytanie o status ontologiczny tych transformacji. Dzieją się one bowiem na poziomie wyobrażeń. U Mickiewicza zaś, w przeciwieństwie do Słowackiego, właśnie konkretne byty są realne, twarde i dotykalne¹³. Lecz owe prawdziwe byty prezentowane są za pomocą rozwijających się wyobrażeń, stwarzających stopniowo zupełnie coś nowego. Ten właśnie proces nazwalismy transformacją. Przedstawienia, powstałe w wyniku metamorfoz, są tak sugestywne i trwałe, iż uzyskują swoistą „wyobrażeniową realność”. Tworzone są przeważnie za pomocą porównań, lecz człon porównujący jest tu wyrazistszy niż człon porównywany¹⁴. Trwałość wyobrażeń (szczególnie akwatycznych) jest tak duża, iż przekraczają one nie tylko granice pojedynczego obrazu, lecz także całej księgi (akwatyczne rysy ogrodu Zosi — ks. II i III). Dodatkowo, owe wyobrażone kształty zdają się brać udział w ogólnym wizerunku rzeczywistości, na równi z bytami. Tak jest w księdze piątej, gdy Zosia zostaje przemieniona poprzez porównanie do „bijącej wśród kwiatów fontanny”. Kwiaty istnieją tu tylko dzięki temu, iż chwilę wcześniej zostały w nie przemienione ptaki Zosi

¹² Tu, podobnie jak w niektórych transformacjach Zosi, żywiołem macierzystym jest nie woda, lecz powietrze. Podstawową techniką tworzenia w *Panu Tadeuszu* przedstawień symbolicznych jest dokładanie kolejnych elementów wyobrażenia. Realizowane jest to na trzy podstawowe sposoby:

- byty (symboliczne) układają się według transcendentnego wzoru w obraz symboliczny (ikone) — ks. III, w. 45–78;
- kolejne dokładane elementy, w połączeniu w ruchem wzlatywania, przekraczają granicę prawdopodobnego, co uruchamia przemianę — ks. I, w. 123–129; ks. VIII, w. 775–782;
- transformacja właściwa: kolejne wyobrażenia powodują stopniowo przemianę bytu (również na poziomie materii) — ks. V, w. 55–80.

¹³ W twórczości Mickiewicza istnieją różne formy przemiany bytów: baśniowe w balladach, pośmiertna metempsychoza w *Dziadach*, mistyczne przemiany w lirykach łożańskich.

¹⁴ Zob. M. Maciejewski: „*Natury poznanie*” w *liryce Słowackiego*. „Pamiętnik Literacki” 1966, z. 1, s. 97.

(„Wysuwają się szyje [...] / Chwieją się ciągle na kształt tulipanów wodnych”)¹⁵. Analogicznie „podobna pływaczce” Telimena, gdy kładzie się na szalu, zostaje „porwana koralu potokiem”. Potok zaistniał tu dzięki wcześniejszej transformacji rzeczywistości – łańcuchowi kolejnych wyobrażeń akwaticznych. Niekiedy, jak w analizowanym już obrazie nieba przed wschodem słońca (ks. XI), szeregi wyobrażający i wyobrażany zostają zrównane, złączone: „Perły gwiazd [...] na dnie niebios zgasły”.

Jak widać więc z powyższych przykładów, transformowane wyobrażenia uzyskują w poemacie wartość *quasi*-bytową. A jednocześnie nikt nie ma wątpliwości, że cały czas istnieją tylko byty realne. Trudno zmieścić takie metamorfozy w schemat porównania. Bardziej adekwatny wydaje się w ujęciu tego zjawiska mechanizm metafory, opisany przez Richardsa i Blacka: metafora powstaje nie na zasadzie substytucji, lecz dzięki zderzeniu dwóch odległych znaczeń, których połączenie rodzi bezsens, wymuszający zmianę znaczenia i powstanie zupełnie nowego sensu. Podobnie na poziomie wyobrażeń *quasi*-byty, powstałe w wyniku metamorfoz, ani nie zastępują bytów prawdziwych, ani nie pomniejszają ich realności, lecz „poszerzają” ją. Napięcie bowiem, rozżew między bytem realnym a wyobrażonym, wymusza taką przemianę obrazu, iż przekracza on, transcenduje sam siebie, uzyskując nowy wymiar. W ten sposób byty w *Panu Tadeuszu* otwierają się na transcendencję. Niezależnie jednak od trafności wspomnianego opisu mechanizmu metamorfozy, niewątpliwie wydaje się to, iż wyobrażenia, transformacje, refleksy, odbicia budują obiektywnie w tekście istniejącą sferę znaczeń symbolicznych¹⁶.

2. Problematyka, której próbujemy tu dotknąć w ramach transformacji, zatacza w poezji Mickiewicza znacznie szerszy krąg. Dzieje się tak w dwojakim sensie: z jednej strony dotyczy ona nie tylko *Pana Tadeusza*, lecz większej grupy utworów, z drugiej — obejmuje sobą także inne zjawiska związane z wodą jako materią, takie jak zanurzenia czy

¹⁵ Zauważyła to A. Witkowska: *Mickiewicz. Słowo i czyn*. Warszawa 1983, s. 174.

¹⁶ Zob. Cz. Zgorzelski: *Zarysy i szkice literackie*. Warszawa 1988, s. 208–244. Przedstawione są tu różne ujęcia tej sfery, a także interesujące ujęcie jej w ramach „strefy liryczności” dokonane przez samego autora.

odbicia. Wiążą się one z transformacjami w jedną grupę wyobrażeń akwatycznych, za pomocą których Mickiewicz odsłania transcendentny wymiar Bytu. „Zanurzenia” i „odbicia” można w pewnym sensie potraktować jako warianty transformacji.

Zjawiskiem transformacji w ostatnich utworach Mickiewicza (*Drzewo, Wsłuchać się w szum wód...*) zajął się niedawno w swym artykule *Drzewo w Saint-Germain-en-Laye* Jacek Łukasiewicz. Omawia tę problematykę na szerszym tle przemian poezji w późnym romantyzmie, związanych z wpływem doktryny religijnej Towiańskiego. Wydobywa swoistość funkcjonowania transformacji w poezji Mickiewicza, wynikającą z niezwyklej materialności jej obrazów¹⁷.

W poezji Mickiewicza świat fizyczny nigdy nie był fantomem, a obraz poetycki obrazem czysto duchowym; zawsze miał duży stopień „materialności” – także w warstwie metaforyzującej. Było w świecie tych wierszy „ciało”, które należało „przeprzeć”.

Badacz wskazuje również możliwość odnalezienia zarodków Mickiewiczowego modelu transformacji we wcześniejszych fazach twórczości poety – szczególnie w lirykach lozańskich. Korzystając z ustaleń tego artykułu, spróbujemy zbadać wymienione zjawiska transformacyjne w szeregu „akwatycznych” utworów „późnego” Mickiewicza, jaki tworzą: *Do samotności, Nad wodą wielką i czystą... i Wsłuchać się w szum wód...* W nich materialność wody ujawnia się najwyraźniej.

Woda w sonecie *Do samotności* obecna jest w członie porównującym, służącym przedstawieniu prymarnej dla utworu sfery świata wewnętrznego podmiotu. Tę podstawową, egzystencjalną płaszczyznę utworu zinterpretowała ostatnio w kontekście „Mickiewiczowskich tematów samotności” Kwiryna Ziemia¹⁸. My zajmiemy się wyłącznie sferą akwatyczną, która ma tu daleko idącą autonomię. Dostrzec nawet można, że w trzeciej strofie sonetu zanikają sygnały wskazujące na

¹⁷ J. Łukasiewicz: *Drzewo w Saint-Germain-en-Laye*. W: „W krainie pamiątek”. *Prace ofiarowane Bogdanowi Zakrzewskiemu w osiemdziesiątą rocznicę urodzin*. Red. J. Kolbuszewski. Wrocław 1996, s. 155–177.

¹⁸ K. Ziemia: *Skażony i natchniony. W kręgu Mickiewiczowskich tematów samotności*. W: *Balsam i trucizna. 13 tekstów o Mickiewiczu*. Red. E. Graczyk i Z. Majchrowski. Gdańsk 1993, s. 51–56.

podporządkowanie obrazów wody członowi głównemu porównania. Podmiot mówi bezpośrednio o wodnym żywiole i o jego wpływie na swe wnętrze („za cóż te jasnych wód szyby / Studzą mi serce”). Sfery psychiczna i akwaticzna zaczynają się utożsamiać, zlewać niemal od początku utworu (w. 3–4). Oczywiście, można (i należy) odczytywać całość sonetu jako materialny, naoczny obraz niewidzialnych zdarzeń, dziejących się w duszy podmiotu, ale można także próbować zbadać, jakie wyobrażenia wody tworzą widzialną stronę tego symbolicznego przedstawienia. Istotne jest przecież, jakie pejzaże wyrażają rzeczywistość duszy w poezji Mickiewicza. W takiej perspektywie *Do samotności* okazuje się utworem niezwykle istotnym, otwierającym drogę do liryków łożańskich.

Dominującym zjawiskiem akwaticznym w analizowanym sonecie jest zanurzenie. Aktem zanurzenia zajmowaliśmy się już wcześniej, tam jednak interpretowaliśmy go w płaszczyźnie symboliki hierofanicznej. Tu interesować nas będzie ta strona zjawiska, która bezpośrednio wiąże się z substancjalnością wody. Sam obraz zanurzenia, analogiczny do zawartego w *Do samotności*, obecny jest także we wcześniejszej poezji Mickiewicza — w *Bajdarach*. W sonecie z krymskiego cyklu w przedstawieniu wody (będącej elementem konkretnego krajobrazu) większy nacisk położony został na kształty, jakie woda przybiera („morskie łona”, „czarny, wydęty bałwan”, „chaos [...] okrąży”). Regenerująca śmierć symboliczna, jakiej doznaje jeździec, związana jest z ruchem wody („wirami kręcona”). W liryku *Do samotności* natomiast po przekroczeniu strefy kształtów („Nurzam się i wybijam w myślach nad myślami, / Igram z nimi jak z falami”) następuje zanurzenie w wodzie-materii i, co się z tym łączy, „śmierć materialna”:

Aż ostygły, znużony, złożę moje zwłoki —
Choć na chwilę — w sen głęboki.

Zaczyna „grać” wspomniane nakładanie się płaszczyzn psychicznej i akwaticznej. Wody tu obecne to nie tylko „wody samotności” (jak określiła je Kwiryna Ziemia), lecz także „wody zamarte”, opisane przez Bachelarda w jego interpretacji opowiadania Edgara Poe:

Woda cicha, woda posepną, woda uśpioną, woda niezgłębiona
— oto pouczenia, jakich udziela materia wiodąc myśl ku śmierci.

Pouczenia te nie mówią jednak o śmierci w duchu Heraklita, o śmierci unoszącej nas daleko — razem z prądem, na podobieństwo prądu. W tym wypadku jest to pouczenie, mówiące o śmierci w bezruchu, o śmierci głębinnej, o śmierci, która jest obok nas, przy nas, w nas.¹⁹

Na tej akwatycznej śmierci ciała („złożę moje zwłoki”) nie kończy się jednak akcja liryczna sonetu. Nie kończy się bowiem oddziaływanie wody na zanurzone w niej, nadal odczuwające „ja”. Woda jako materia sięga głębiej, do sfery poniżej śmierci i przemienia owo „ja” dalej. Trzecia i czwarta strofa wskazują, co dzieje się w duszy transcendentnej po „pierwszej” śmierci. Materia wody jakby ją dalej rozpuszcza, nicościuje. W tej części utworu szczególną rolę grają zmysły „materialne”. Istotniejszy niż wzrok okazuje się zmysł dotyku, a najważniejsze — odczuwanie ciepła i zimna („ach, za cóż te jasnych wód szyby / Studzą mi serce”). Woda tu ziębi, lecz nie staje się lodem. Przemieniony zostaje w tej fazie zanurzenia-transformacji zmysł wzroku: mimo iż wody są „jasne”, „czyste”, to „zmysły zaciemniają mrokiem”. Nie o mrok zewnętrzny, widzialny tu chodzi, lecz o istotowy, otchłanny — mrok substancjalny wody jako zamarłego kosmosu. Woda tworzy tu, z jednej strony, niezwykle odczucie doznawania mroku i zimna „transcendentnego”, a jednocześnie, z drugiej strony, materializuje owe niezwykle duchowe doznania.

Po śmierci „pierwszej” grozi jakby śmierć „druga”, głębinna, przepastna — śmierć duszy. Stanowi ona jedno z możliwych odczytań wodnych wyobrażeń z trzeciej strofy. Skazani jesteśmy w rozumieniu takich obrazów na domysły, krążenie wokół trudno dostępnego sensu. Wykorzystana tu symbolika materialna nie jest bezpośrednio przekładalna na pojęcia (formy umysłu!). Oddziaływa obrazem substancjalnym, bezpośrednio przekazującym odczucie głębi, dotyku, ciężaru. Poeta używa tu także języka paradoksu: oddechu brakuje nie w wodzie, lecz w górze (w powietrzu!). Sam obraz lotu również nastrocza trudności w interpretacji: alegoryczne odczytywanie (woda — samotność, powietrze — codzienność życia) wydaje się tu nietrafne. Należy te wyobrażenia raczej rozumieć jako próbę oddania stanów metafizycznych duszy.

¹⁹ G. Bachelard: *Wyobraźnia...*, s. 145.

Zarysowujący się tu obraz samotności oznacza, być może, nie tylko obecne już we wcześniejszej twórczości odsunięcie, azyl, nie tylko zawarte tam poczucie zamknięcia, odgródzenia, lecz samotność o wiele bardziej fundamentalną: wskazaną przez Kwirynę Ziembę dominującą samotność kosmiczną — brak domostwa metafizycznego, zakorzenienia w Bycie²⁰.

Problematyka egzystencjalna, w poetycki sposób wyrażona w sonecie *Do samotności*, w nowej postaci sformułowana zostaje w *Nad wodą wielką i czystą...*. Zmieniają się tu całkowicie stosunki między wodą a „ja”: woda jest całkowicie autonomiczną, odrębną rzeczywistością, więcej — stanowi rzeczywistość ontologicznie prymarną, w jej kontemplacji wydarza się cała akcja liryczna utworu.

Liryk ten był wielokrotnie (i znakomicie) interpretowany, my skupimy się na tym, jaki ma udział woda jako materia w akcji lirycznej utworu. Cały wiersz można odczytać jako „zapis” przemiany dokonującej się na kanwie omówionego powyżej modelu. Pierwszy etap to odbijanie i uwiecznianie przez wodę rzeczy przemijających. Jednoznacznie pozytywna waloryzacja wody (o czym pisano wielokrotnie²¹), wzmocniona powtórzeniami, sprawia, iż od początku obserwujemy tu odwrócenie hierarchii przedmiotu i odbicia. Woda, mająca wyraźnie znamiona wieczności („A woda jak dawniej czysta, / Stoi wielka i przejrzysta”), okazuje się czymś trwalszym, niż odbijane w niej przedmioty. Ale także odbicia przedmiotów okazują się trwalsze od swych materialnych pierwowzorów, partycypują bowiem w jej własnościach. Odbicia te nie wpływają jednak na istotę wody, która wyraża się nie w kształtach, lecz w niezmienności materii, w samym jej byciu.

W przebiegu akcji utworu odnajdujemy ślady teorii odbicia Maurycego Mochnackiego. Jak pisze tenże myśliciel, odbijanie się przedmiotów w naturze, czyli „roznoszenie się ich na dwoje”, można „uważać jako słabą, niejako instynktowną dążność natury do reflek-

²⁰ K. Ziemb a: *Skazony...*, s. 53–54.

²¹ M. Maciejewski: *Mickiewiczowskie „czucia wieczności”*. W: *Mickiewicz. Sympozjum w Katolickim Uniwersytecie Lubelskim*. Lublin 1979; M. Stala: „*Nad wodą wielką i czystą*”. „*Ruch Literacki*” 1978, nr 3; J. Prokop: *Adam Mickiewicz „Nad wodą wielką i czystą”*. W: *Liryka polska. Interpretacje*. Red. J. Prokop, J. Sławiński. Kraków 1971.

sji”²². W drugim etapie przemiany (czwarta strofa) woda objawia swą transcendencję, wieczność. Piąta strofa przynosi całkowitą transformację obrazu – przekroczone zostają nieoczekiwane granice możliwego:

Tę wodę widzę dokoła
I wszystko wiernie odbijam,
I dumne opoki czoła,
I błyskawice – pomijam.

Pojawiające się obrazy ukazują, jaki byłby efekt doprowadzenia teorii odbicia Mochnackiego do ostatecznych konsekwencji. W centrum uwieczniającego wszystko, transcendentnego zwierciadła wody znajduje się podmiot, ludzkie ja, uzyskujące poprzez utożsamienie zniamię transcendencji. Ta identyfikacja odbywa się głównie na zasadzie bezpośredniej fizycznej bliskości – woda otacza podmiot („Tę wodę widzę dokoła”). Dokładniejsze dookreślenie ich wzajemnego przestrzennego usytuowania jest trudne: pewna niedookreśloność jest w liryku założona²³. Wykorzystując kontekst innych, pokrewnych utworów Mickiewicza (*Do samotności, Wsłuchać się w szum wód...*), można by domniemywać, iż podmiot jest zanurzony w materii wody. Należy jednak uwzględnić, że o ile zanurzenie w wymienionych utworach jest zjawiskiem akwatycznym, konstytuującym całość zdarzeń, o tyle w *Nad wodą wielką i czystą...* analogiczną rolę odgrywa odbicie, co ustanawia inną relację między bytami. Można jednak stwierdzić, iż dokonuje się transformacja podmiotu, upodabniająca jego bytowość do bytowości wody tak dalece, iż wyraża ona bardziej jego istotę niż normalne antropomorficzne przedstawienie. Lecz podmiot, uzyskując transcendentne własności wody, jest jednocześnie czymś więcej: lustrem w lustrze, jakby odbiciem drugiego stopnia. „Tą jasnością, tym świecznikiem przyrodzenia, tą lampą światów – jest myśl człowieka-aniola. Cała natura się w niej maluje, jak obraz nadbrzeżnych kształtów w ruchomym strumieniu [...]”²⁴ Zaznaczone jest to sposobem funkcjonowania podmiotu transcendentnego jako

²² M. Mochnacki: *O literaturze polskiej w wieku dziewiętnastym*. Opr. Z. Skibiński. Łódź 1985, s. 46.

²³ Próba przesadnie „naoczego” dookreślenia może wywołać niezamierzony efekt komiczny, jak dzieje się to w interesującym skądinąd szkicu Dariusza Seweryna: *O wyobraźni lirycznej Mickiewicza*. Warszawa 1996, s. 74.

²⁴ M. Mochnacki: *O literaturze...*, s. 56.

lustra. Uwiecznia on tylko to, co istotne — selekcja jest tu surowsza niż w odzwierciedlaniu przez wodę. Przypuszczalnie żadne byty materialne w znanej nam postaci nie mogą być utrwalone w tym „lustrze luster”. Odbicie „drugiego stopnia” uwiecznia chyba tylko „wodę wielką i czystą” — to, co wieczne w naturze, i odbicia, w których ona, jako pierwsze zwierciadło, przemieniła i utrwaliła byty ziemskie. Egzystencja podmiotu to już nie statyczna wieczność natury, lecz dynamiczny, ogarniający wciąż większą przestrzeń, wieczysty ruch boskości („płynąć, płynąć, płynąć”²⁵). W ostatniej strofie liryku *Nad wodą wielką i czystą...* wieczność wody zostaje niejako wchłonięta i przekształcona przez dynamiczne, boskie ja.

Dla naszych rozważań istotny jest sposób docierania do transcendencji. W *Nad wodą wielką i czystą...* dostęp do świata boskiego nie polega na absolutnym odrzuceniu świata ziemskiego, lecz na kontemplacji nie kończących się odbić. W nich wszystko, pozostając realne, przemienia się. Podmiot patrzy w ziemską wodę i w jej kształtach dostrzega transcendencję. Przeobraża się w akcie kontemplacji, by „płynąć” w wieczności. Transcendentne jest tu „dotykalne”.

Ostatni utwór z tego „akwaticznego” szeregu to *Wysłuchać się w szum wód...* Według interpretacji Jacka Łukasiewicza tworzy on pewną całość z wierszem *Drzewo*, zapisanym na tej samej kartce²⁶. Tematem obu utworów jest transformacja. Różnią się one jednak zasadniczo sposobem jej ujęcia.

W *Drzewie* przemiana przedstawiona jest z zewnątrz, a jej podmiot pozostaje niedookreślony (drzewem był tylko tymczasowo). Łukasiewicz podkreśla, że metamorfoza dokonuje się w ramach porównania: kołyszące się na wietrze drzewo skojarzone jest z „nożkami” i „rozkami” mającego powstać robaka. Ewokowane są ruchy tworzącego się bytu, nie ma jednak jego przedstawienia. Wszystko (także owe ruchy) mieści się w twardych ramach obrazu drzewa. Zachowana jest integralność bytu i jego obrazu. Niewątpliwie ruchy te, a także całościowy **ruch przekraczania**, tworzą łącznie wrażenie powstawania

²⁵ O funkcji czasownika „płynąć”, wyrażającego ludzką możliwość spełnienia istoty wody, zob. J. Brzozowski: *Fragment łoański. Próba komentarza do wierszy ostatnich Mickiewicza*. W: *Studia literackie*. Łódź 1991, s. 27–28.

²⁶ J. Łukasiewicz: *Drzewo...*, s. 158.

czegoś nowego, zupełnie dla nas niewyobrażalnego, co za chwilę rozerwie istniejące przedstawienie. Ale na tej granicy utwór o metempsychozie zostaje zatrzymany, zawieszony. Przedstawiana z zewnątrz przemiana jest tu tylko przeczuwana.

Liryk *Wysłuchać się w szum wód...* mówi „o przemianie własnej, o wewnętrznej nad nią pracy”. Łukasiewicz zauważa, iż użyte tu bezokoliczniki mają (podobnie jak w *Nad wodą wielką i czystą...*) charakter postulatów, nakazów, co umieszcza metamorfozę w przyszłości, czyności podmiotu zaś (szczególnie w pierwszych wersach) — charakter poznawczy. Początkowe „wysłuchać się” zostaje rozszerzone na inne zmysły: odczuwanie temperatury i wzrok (podobnie jak w *Do samotności*). Są one jakby wywiedzione z wsłuchiwania się — rozwijającej się, pogłębiającej kontemplacji. Tak bowiem chyba należy odczytywać rodzaj poznawania tu zawartego. Już w tym pierwszym akwatycznym dwuwiersie zwraca uwagę przedstawienie wody. W żadnym utworze Mickiewicza woda nie jest tak substancjalna, w żadnym nie jest tak wyraźna jej transcendencja, jako materii:

Wysłuchać się w szum wód głuchy, zimny i jednaki
I przez fale rozeznąć myśl wód jak przez znaki.

To, co istotne, znajduje się poza kształtami — fale są tylko znakami głębi, rozumianej nie w sensie przestrzennym, lecz jako sposób istnienia. To bytowanie nie tylko poza zmiennością, formą, ale w ogóle odwrócone od jakiejkolwiek powierzchni, zatopione zupełnie w sobie. Rodzaj ewokowanej słowami substancji („głuchy, zimny i jednaki”), całkowitość owego zatopienia się tworzą wrażenie istnienia już poza życiem. Woda w utworze tym jest esencją materialności, idealnym przedmiotem wyobraźni materialnej.

Po tej fazie kontemplacyjnego wnikania w byt następuje niezwykła przemiana — lot, unoszenie podmiotu przez wiatry kołowrotne. Zawarte jest w tym dwuwiersie przywrócenie obrazu kosmosu, w którym panuje harmonia sfer, czyli dostąpienie „stanu sprzed demuzykalizacji świata”. To wyraźny sygnał dokonującej się transformacji podmiotu. Trzeci dwuwiers przedstawia „wnurzenie się”, a w nim ostateczną metamorfozę. Jak wskazuje SJAM²⁷, w całej twórczości Mickiewicza

²⁷ *Słownik języka Adama Mickiewicza*. Red. K. Górski i S. Hrabec. T. 10. Wrocław 1983, s. 61.

wyrażenie to pojawia się tylko ten jeden raz — dopiero w jego poezjach ostatnich. „Wnurzyć się” ma w sobie coś magicznego: wyraża nie tylko zanurzenie (niosące w sobie odniesienie do wody), ale coś więcej — wtopienie się w materię wody. Zjednoczenie z Bytem, tu zaistniałe (przeczuwane), wydaje się mieć jeszcze większą intensywność, realność niż to, które działo się w liryku *Nad wodą wielką i czystą...* Woda jest tu bardziej konkretna („łono rzeki”), a jednocześnie bardziej zgodna z przemienionym sposobem ludzkiego bytowania, powstałym jako ostateczny rezultat dziania się w tamtym wcześniejszym liryku („Mnie płynąć, płynąć i płynąć”).

Dla interpretacji utworu najważniejsze jest, być może, dookreślenie środkowej jego części (lotu), a także sensów zauważalnej w całym wierszu przemienności usytuowania podmiotu (woda — powietrze — woda). Podobne przemieszczanie się do różnych sfer rzeczywistości obecne było również w *Do samotności*, tam jednak wyrażało wyobcowanie ze świata. W analizowanym obecnie utworze sygnałów podobnego wyalienowania brak, wprost przeciwnie — następuje tu przecież całkowita unifikacja podmiotu z bytem. Jacek Łukasiewicz interpretuje ten lot jako czynność mentalną, podobnie jak późniejsze „wnurzenie się”. Nie przecząc, iż to najbardziej prawdopodobne odczytanie, spróbujemy zająć się pewnym aspektem dziejącej się tu akcji. Wykorzystamy do tego celu wyodrębnienie dwóch modeli obrazu poetyckiego, jakiego dokonał Paul de Man w artykule *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Autor interpretując dwuwers Hölderlina z poematu *Chleb i wino* („teraz jednak nazwał swe najbliższe, / Teraz muszą się rodzić słowa, jak rodzą się kwiaty”), wskazuje podstawowy dla poezji europejskiej wzorzec obrazu poetyckiego. Jego istota polega na maksymalnej przyległości słowa do bytu, na dążeniu do uzyskania podobnego sposobu rodzenia się i istnienia. Ideałem byłoby słowo, które jest bytem. Wydaje się, iż w ramach możliwości poezji Mickiewicz realizuje ten model w stopniu niespotykanym. Opisywana była wielokrotnie, także w tej pracy, niezwykła bytowość jego obrazów, widoczna w całej jego twórczości (nazwaliśmy to w części drugiej ikonizacją). W całej — z jednym może wyjątkiem: w analizowanych tu ostatnich wierszach, widoczna jest próba stworzenia nowego modelu. Nie za cenę dematerializacji, lecz przez wykraczanie ku temu, co niemożliwe. Paul de Man tak określa alternatywny model słowa poetyckiego:

W tej mierze, w jakiej powietrze jest niewidzialne, reprezentuje ono pełną płynność Bytu znajdującego się całkowicie poza światem; znajdującego się – jak ów „Bóg”, o którym mówi Hölderlin – „nad światłem”. Poeci stają się jak te chmury opisane przez Wordswortha – „błękitnego nieba czyści mieszkańcy” – ani lazurem, ani nawet konstelacją Mallarmego, widzianą z ziemi przez zatapiającego się w niej człowieka, lecz samym przedmiotem niebiańskim, mieszkańcem nieba. Słowo poetyckie zamiast być – jak „kwiat” Hölderlina w *Brot und Wein* – owocem ziemi, staje się – jak chmury – owocem nieba. Prymarność ontologiczna, umiejscowiona poprzednio w ziemskim i sielskim „kwiecie” przemieszcza się w coś, co można – jeśli się chce – nazwać „naturą”, ale czego nie można już nazwać ani materią, ani przedmiotem, ani rzeczą, ziemią, kamieniem czy kwiatem.²⁸

W liryku *Wysłuchać się w szum wód...* poszczególne obrazy są materialne, konkretne (jak wskazaliśmy, ta substancjalność zostaje tu nawet zintensyfikowana), ale w tym, jak one są zestawione, ujęte w całości utworu, dostrzec można transformację obrazowości. Wiąże się to z przemianą rzeczywistości: Byt, z którym podmiot się łączy, w którym krąży (woda – niebo – woda), staje się tu zupełnie innym Bytem, o własnościach zupełnie nieprzewidywalnych – trudno je w ogóle określić. Kimś innym staje się również podmiot. Już w *Nad wodą wielką i czystą...* dostrzec można było współlistniejącą wielopostaciowość podmiotu: staje się on wodą (przyjmuje jej naturę), a zarazem widzi ją, odbija. Tu owo przekształcenie idzie jeszcze dalej – trudno w ogóle określić rodzaj jego bytowości. Odczytanie Łukasiewicza, mówiące o bycie duchowym, przynosi wyobrażenie jeszcze nam dostępne. Podobny model przekształcenia podmiotu znajduje się w *Widzeniu*, a także w liryku *Gdy tu mój trup*. Tylko, że w wierszu *Wysłuchać się w szum wód...*, odmiennie niż w przywołanych utworach, nie ma żadnego sygnału świadczącego o opuszczaniu przez duszę ciała... Nie ma też podstaw, by uwewnętrzniać to, co się tu dzieje i odczytywać wyłącznie w wymiarze egzystencjalnym, psychicznym, jak w *Do samotności*. Tu dokonuje się przemiana całej bytowości i uzyskanie oka kosmicznego już w ramach cielesności („Ich okiem niewzruszonym jak

²⁸ P. de Man: *Struktura intencjonalna obrazu romantycznego*. Przeł. A. Labuda. „Pamiętnik Literacki” 1978, z. 3, s. 307–319.

gwiazda"). Paul de Man mówi o „bycie niebiańskim”, u Mickiewicza już wcześniej wyrażaniu transcendentności (również nieba) służyła woda. Niebo pojawia się w analizowanym wierszu, ale jako artykulacja dokonującej się metamorfozy, a nie jako żywioł sprawczy. Takim żywiołem transformacji substancji Bytu jest woda. Ta materia macierzysta wyobraźni Mickiewicza, materia przemian sprawia, że dokonująca się tu najgłębsza ontyczna transformacja, mimo całej niewyobrażalności, jest poetycko wiarygodna.

Jacek Łukasiewicz rozważa, czy oba utwory nie rozpoczynają nowego etapu w poezji Mickiewicza²⁹ — obecnego w zarodkach już wcześniej, ale będącego zarazem czymś absolutnie innym od tego, co znamy. Jeżeli nasze odczytanie liryku *Wysłuchać się w szum wód...* jako próby stworzenia nowego obrazu poetyckiego jest słuszne, to byłby on jednym z fundamentów tej nowej poezji.

²⁹ J. Łukasiewicz: *Drzewo...*, s. 169–170.

Postscriptum

Nie podejmiemy w niniejszym *Postscriptum* próby syntezy problematyki akwaticznej w poezji Mickiewicza. Chcemy raczej naszkicować to, co jest owocem pewnego dystansu, próby spojrzenia nie z bliskiej perspektywy właśnie dokonującej się interpretacji, lecz niejako ponad owym szczegółowym oglądem.

Istotnym rysem wody wydaje się to, że nie tylko w sferze symboliki hierofanicznej, lecz na wszystkich poziomach akwaticzności dostrzec można dążność do wyrażania znaczeń symbolicznych. Na poziomie wyobraźni form kształty wyobrazeniowe tworzą wyższe, skomplikowane piętra znaczeń o wyrażnie symbolicznym wymiarze. Na poziomie wyobraźni materialnej woda ustanawia model przemiany bytu z poziomu realnego na poziom transcendentny — jako materia będąca zarazem sobą (posiadająca własną bytową tożsamość), a jednocześnie mogąca stać się czymś innym (woda-lustro, woda-szyba), ma szczególną do tego zdolność. Naocznie prezentuje możliwość transformacji. Byty przemieniają się, przyjmując akwaticzność na różnych poziomach istnienia. W ten sposób obrazy poetyckie pozostając zakorzenione w twardej bytowości, mogą ją poszerzać, przekraczać. Śnieżne pola w *Drodze do Rosji* przybierając formę lodowego morza, zachowują ziemską bytowość (kryształ należy do żywiołu ziemi), ale wraz z kształtem morskiego przestworu w skład obrazu wchodzi również materialne i symboliczne własności wody. W *Panu Tadeuszu* (Zosia i ptactwo — ks. V),

a w jeszcze większym stopniu w późnej poezji Mickiewicza, człowiek przyjmuje formalne, materialne i symboliczne cechy wody, co prowadzi do globalnej przemiany jego bytowości: transcendowania w kierunku Niewyobrażalnego.

Bardzo wczesnie w twórczości Mickiewicza (*Świtez*) woda staje się ikoną transcendencji. Symboliczność hierofaniczna, będąca podstawą symboliczności na wszystkich jej poziomach, najważniejsza wydaje się w balladach, w *Sonetach krymskich* i w *Dziadach*. Potem jej rola maleje, a ciężar symbolizacji przenosi się na obrazy kształtów i substancji wody.

Na koniec wskażmy dwie najważniejsze figury wyobraźni poetyckiej Mickiewicza: obie związane z akwatyecznością. Pierwsza (statyczna): „przestwór”. Opisaliliśmy ją jako formę, istotniejsza jest jednak aktualizująca się w niej substancjalność wody – jej trwanie, bycie. Druga (dynamiczna) figura wyobraźni to „lot”. Tworzą ją dwie formy („źródło” i „kaskada”). Lot jest podstawową akcją wyobraźni, odpowiedzią na zasadniczą ludzką antynomię w świecie Mickiewiczowskiej poezji: rozpięcie między wodą i niebem. Wyraża konieczność, a zarazem niemożność przekroczenia ludzkiego statusu. Realizuje się najczęściej w postaci obrazów klęski (strzelec, Mirza-Ikar, Konrad) lub nieprzewyciężalnego rozdarcia ludzkiej natury (*Do samotności*). Ale istnieją utwory, w których następuje pozytywne rozwiązanie figury lotu. Jego zapowiedzią jest „niebokrąg” ze *Świtezi*, łączący wertykalnie niebo z wodą. Figura koła, będąca znakiem zrealizowanej harmonii, pojawia się w *Panu Tadeuszu* w obrazach Zosi, a także w anielskim wianku, łączącym w *Dziadach* (Widzenie Ewy) ziemię z niebem. Później można ją dostrzec w duchowym locie po „boskim okręgu” w *Widzeniu*. Najpiękniejszą jednak realizacją figury kolistego lotu, łączącego wodę i niebo jest *Wysłuchać się w szum wód...* Kontynuacją „wysłuchania się w szum wód” jest unoszenie przez wiatry „w ich ruchu kołowym” i „wnurzenie się w łono rzeki”, gdzie odnaleźć można gwiazdę... I stać się wreszcie częstką harmonii i pełni Kosmosu.

Indeks tytułów utworów Adama Mickiewicza

- Ajudah* 98, 133
Ałusztą w dzień 72, 92–93, 113
Ałusztą w nocy 93, 111, 116–117, 128
Bajdary 47, 69–71, 91–92, 127–128, 131, 155
Bakczysaraj 67, 72, 88–89, 110–112
Bakczysaraj w nocy 89–90, 111–113, 128, 131
Ballady 31, 38, 39–42
Burza 69, 87, 127
Cisza Morska 87, 106, 124–125, 132
Czatyrdań 88, 93
Do M. Ł. W dzień przyjęcia komunii św. 50
*Do *** Na Alpach w Splügen* 115
Do Niemna 46–67, 102
Do samotności 154–157, 161–162, 165
Droga nad przepaścią w Czufut-Kale 93, 95–96, 117, 128, 133
Drzewo 154, 159
Dziady cz. IV 9, 46–47, 56, 67–69, 165
Dziady cz. III 44, 47, 50, 52–54, 56–60, 115, 132–133, 165
Dziady cz. III, Ustęp 17, 109–110, 115, 117–120, 122, 164
Gdy tu mój trup... 50, 107–109, 162
Góra Kikineis 94, 96–98, 117, 128–133
Grób Potockiej 90–91
Hymn na Dzień Zwiastowania N. P. Maryi 24–26
Konrad Wallenrod 46, 67, 102–105
Lilie 31, 36
Mogily Haremu 69–70, 91
Nad wodą wielką i czystą... 29–30, 78–80, 101, 109, 154, 157–162
Pan Tadeusz 44, 50, 54–57, 72–76, 101–102, 106–107, 110–111, 113, 116, 122–123, 138–153, 164–165
Pielgrzym 93–96
Polały się łzy me czyste, rześiste... 55–61, 77–78, 80
Rozum i wiara 27
Ruiny zamku w Bałakławie 94, 98, 128–131
Rybka 31, 34–35, 66
Snuć miłość 76, 80, 110, 112–113
Sonety krymskie 17, 47, 69, 75, 83–99, 106, 111–112, 117, 121–134, 165
Stępy Akermzańskie 84–87, 98, 106, 132
Śniła się zima... 47–52

Świtez 19–24, 31, 35–36, 41–43, 63–64,
103, 165

Świtezianka 23–26, 31–34, 36–38, 40,
42–43, 65, 103

*W imionniku**** 75

Widok gór ze stepów Kozłowa 88–89, 111,
131–132

Widzenie 27–29, 50, 76, 162, 165

Wysłuchać się w szum wód... 154, 159, 160,
163

Zdania i uwagi 25, 111

Żeglarz 67, 106

Żegluga 87, 106, 121–125, 127–128, 132

Indeks nazwisk

Abramowska Janina 62–63

Bachelard Gaston 7, 9–11, 110,
137–139, 145, 150, 155–156

Bachórz Józef 9

Białostocki Jan 123, 125, 133

Blüth Rafał 48

Borowy Wacław 32, 41

Bossard Alfons 25

Brodski Josif 65

Brodzik Konstanty 25

Brzozowski Jacek 61, 159

Black Max 153

Bugaj Ryszard 21

Byron George Gorgon 58

Calasso Robert 65

Chudak Henryk 7, 9, 110, 137

Cichowicz Stanisław 17, 34

Cysewski Kazimierz 41

Czabanowska Anna 9

Dancygier Jan 15, 126

Dmochowski Franciszek Ksawery 100

Dokurno Zdzisław 16

Dopart Bogusław 12, 16, 32, 40, 58–60,
84, 96, 129–131, 133

Dziadek Adam 104

Eckhard Jan (Mistrz Eckhard) 79

Eliade Mircea 9–11, 17, 20, 26, 29, 40, 45,
62, 68, 70

Feliński Alojzy 100

Florenski Paweł 94

Florian Władysław 16

Forstner Dorothea 50

Gadamer Hans-Georg 121, 126

Ginkowa Łucja 123

Głowiński Michał 58

Goethe Johann Wolfgang 103

Górski Konrad 16, 32, 41, 115, 160

Graczyk Ewa 60, 154

Graff Piotr 7

Guitton Jean 75

Hani Jean 26

Heidegger Martin 63, 127

Heraklit 102

Hölderlin Friedrich 161–162

Hrabec Stefan 115, 160

Humińska Wanda 16

Janion Maria 78, 115

Kafka Franz 126

- Kapehuś Helena 16
Kasprzysiak Stanisław 65
Kempfi Andrzej 73
Kępiński Zdzisław 21, 53
Kierkegaard Soren 127
Kleiner Juliusz 16, 25, 48, 84, 107, 122, 124
Kolbuszewski Jacek 59, 141, 154
Kopczyńska Zdzisława 32
Kotarska Jadwiga 66
Kotarski Edmund 25
Kowalczykowa Alina 10, 115
Krukowska Halina 20, 85
Krupecka Małgorzata SJK 104, 107
Krzemieniowa Krystyna 83
Krzyżanowski Julian 16
Kubacki Wacław 71, 84–85, 100, 133
Kubale Anna 57
Kupis Bogdan 22
Kwiatkowski Wojciech 7
- L**
Larique Adam 26
Leon Dufour X 28
Lewis Clives Staples 16, 39
Lurker Manfred 42
- Ł**
Łukasiewicz Jacek 11, 109, 125, 154, 159–163
Łużny Ryszard 35
- M**
Maciejewski Marian 11, 23, 26, 29, 53, 56, 61, 66, 69, 75–80, 85, 89, 97, 107–108, 112–113, 122, 152, 157
Majchrowski Zbigniew 60, 154
Makowski Stanisław 84–85
Mallarme Stefan 105–162
Man Paul de 161–162
Martuszevska Anna 10, 66
Mayenowa Maria Renata 32
Mączyński Ryszard 115
Michalski Krzysztof 121
Miłosz Czesław 76
Mielecinski Eleazar 15, 33, 42, 126, 133
Mieszkowski Tadeusz 22
Mochacki Maurycy 157–158
- Mokranowska Zdzisława 104
- N**
Nawarecki Aleksander 104
Nowaczyński Piotr 26, 48
Nowak Zbigniew Jerzy 16
- O**
Ochab Maria 34
Opacka Anna 32, 72, 84
Opacki Ireneusz 11, 15, 20–21, 26, 32, 38, 38–39, 44, 56, 77–78, 84–85, 94, 97, 151
Ostrowski Witold 16
Otto Rudolf 22
- P**
Pachciarek Paweł 22, 50
Paluchowski Andrzej 123, 149
Perek Marzena 44
Piasecka Maria 48
Piechota Marek 11, 73
Piwińska Marta 5, 9, 11, 57, 65, 95, 133
Platon 63
Podgórzec Zbigniew 94
Poe Edgar 155
Potocki Jan 100
Poulet Georges 10, 89, 103, 105, 114
Przyboś Julian 47, 49, 55, 58, 72, 149
Przybylski Ryszard 17, 53, 67, 85
- R**
Rahner Karl 22
Richards Ivor Armstrong 153
Ricoeur Paul 7, 9, 17, 34, 36–37, 41–42, 45, 121
Rilke Rainer Maria 126
Romaniuk Kazimierz Bp 28
Roux Jean-Paul 44
- S**
Sawicki Stefan 26
Schelling Friedrich 15, 78, 83
Schlegel Fryderyk 71
Schmemmann Aleksander 73
Seweryn Dariusz 8, 47, 69, 88, 90, 111, 133, 158
Sibiński Ziemowit 157

Sławiński Janusz 157
Słowacki Juliusz 97, 152
Stala Marian 78, 157
Starobinski Jean 7
Stefanowska Zofia 16, 86
Sukiennicka Wanda 75
Świrko Stanisław 16

Tatarkiewicz Anna 7, 9, 110, 137
Tokarski Stanisław 26
Tomiccy Joanna i Ryszard 38
Towiański Andrzej 154
Trentowski Bronisław 79
Turzyński Ryszard 50

Urbański Piotr 17

Vorgimlér Herbert 22

Waśko Andrzej 107
Wążyk Adam 78

Weil Simone 79
Weintraub Wiktor 58, 73
Wierusz-Kowalski Jan 9, 17
Witkowska Alina 153
Witkowski Stanisław 84
Wojciechowski Ryszard 16
Wojnakowski Ryszard 42
Wordsworth Wiliam 162
Wójcicka Zofia 17
Wyka Kazimierz 72, 138

Zakrzewska Wanda 50
Zamącińska Danuta 69, 89, 108
Zgorzelski Czesław 9, 16, 26, 32, 48 – 50,
65, 84, 108, 153
Ziemba Kwiryna 154, 157
Ziołowicz Agnieszka 41
Zwierzyński Leszek 17, 59, 141

Żmigrodzka Maria 6, 20, 38, 57, 85, 115
Żółkiewski Stefan 32

Leszek Zwierzyński

Mickiewicz's Aquatic Imagination

S u m m a r y

The book is an attempt at describing Mickiewicz's poetic imagination. The description was performed through the prism of aquaticity owing to the fact that water is a mother environment of the poet's imagination. Water is widely perceived here – as an element of the world (pictures of the water) and as water images creating different spheres of reality. The methodological inspiration were on the one hand, Eliade's phenomenology of symbols and Ricoeur's hermeneutics, and on the other, thematic criticism (Bachelard, Starobiński, Poulet).

The imagination is treated here as a primary reality, superior – „deep structure” spreading inside and across Mickiewicz's productions and creating their poetic world as a whole. From the presented point of view the imagination is characterized not only by an ability to create pictures but also by a special way of perceiving, feeling and experiencing the reality constituting the essence of poetry. The primary character of imagination was reflected in a kind of description: it and its particular aspects conditioned the construction of reasoning. Therefore, particular works appear in different chapters – every time in a plane of different aspect of imagination in which new senses were interpreted. When taking into account the level of description the integrality of compositions was preserved in such a situation when the elements of images included in them are so inseparably connected with the interpretation of the whole that they would be not understandable without it. The textual interpretation constitutes an introductory phase enabling the existence of the poetic world as a whole in which the „deep structure” was looked for. In the second phase the investigation based on intense „listening into” an internal shape of imagination, following its basic outline and incessant metamorphoses.

The poetic Mickiewicz's imagination was examined by means of the analyses of succeeding levels of aquaticity. In the first part there were presented the crucial aspects of aquatic symbolism (the structure of aquatic *sacrum*, symbolism of evil and absolution, symbolic shapes of time and eternity), its participation in creating Mickiewicz's imagination due to the consolidation of universal realities of religion and myth in a sacred dimension. The prophetic basis of the symbolism pointed out a range of research in this part. The second part included the interpretation of aquatic imagination of forms: the analysis of action of aquatic shapes (phenomena of anticipation of forms, their metamorphoses), the general description of basic aquatic forms („space”, „source” and „cascade”) constituting Mickiewicz's poetic imagination and finally, the extraction,

description and interpretation of mythical-poetic shapes – the medium of symbolic dimension acquired by creating the intrapoetic code of signs-images (shapes connecting into series expressing symbolic senses vividly and deepening and widening the sphere of crucial textual contents) – not by referring to sacred prophecies. In the last part while concentrating on Mickiewicz's material imagination there was showed how the aquaticity organizes and penetrates the world of *Pan Tadeusz* as a whole; the „struggle of matter” conducted in the masterpiece and the phenomenon of transformation of beings (revealing transcendence) – crucial for Mickiewicz's poetry were presented. The mechanism of symbolic metamorphoses was used in the interpretation of the late poet's lyrics – it shows how the poet creates the outline of new model of poetic picture in them.

Leszek Zwierzyński

L'Imagination aquatique de Mickiewicz

R é s u m é

Le livre est une tentative de décrire l'imagination poétique de Mickiewicz. Étant donné que l'élément matriciel de son imaginaire est l'eau, la description a été effectuée par le prisme de l'aquaticité. L'eau est ici prise au sens large — comme un élément du monde (les images de l'eau), mais aussi en tant que les images aquatiques créant les diverses sphères du réel. La phénoménologie des symboles d'Eliade et l'herméneutique de Ricoeur d'un côté et la critique thématique de l'autre ont fourni l'inspiration méthodologique de cette étude.

L'imagination est ici traitée comme le réel primaire, supérieur, „la structure profonde” s'étendant de fond en comble et de long en large des oeuvres de Mickiewicz, créant la totalité de leur univers poétique. Cependant, en l'occurrence, elle signifie non seulement la possibilité de créer des images, mais également la faculté d'appréhender, sentir et vivre le réel qui constitue la quintessence de la poésie. La primauté de l'imagination a trouvé son reflet dans la manière de la description: elle-même et ses aspects constitutifs ont sous-tendu la construction du discours. Les ouvrages concrets apparaissent donc dans les chapitres différents — chaque fois analysés sous un autre aspect de l'imagination dans le cadre duquel on les a interprétés comme porteurs de sens différents. Au niveau de description, l'intégrité des ouvrages a été maintenue lorsque les éléments de l'imaginaire qui y sont contenus sont si inséparablement liés à l'interprétation du tout que, sans elle, ils seraient incompréhensibles. L'interprétation de texte constitue une phase préparatoire permettant l'émergence de la totalité de l'univers poétique, au sein duquel on cherchait „la structure profonde”. Lors de cette deuxième phase, l'analyse consistait à „écouter” la forme interne de l'imaginaire, à suivre son esquisse fondamentale et ses incessantes métamorphoses.

L'imagination poétique de Mickiewicz a été étudiée à travers des analyses des niveaux successifs d'aquaticité. Dans la première partie on a décrit les aspects les plus importants de la symbolique aquatique (la structure du sacrum aquatique, la symbolique du mal et de la

purification, les formes symboliques du temps et de l'éternité); sa participation dans la création de l'imaginaire mickiewiczien par l'enracinement dans la dimension sacrale de la réalité universelle de religion et de mythe. Le fondement hiérophanique de cette symbolique démarquait, dans cette partie, l'aire de recherche. La deuxième partie est consacrée à l'interprétation de l'imagination aquatique des formes: analyse d'action des formes aquatiques (phénomène d'anticipation des formes, de leur métamorphose), la vision synthétique des principales formes aquatiques („l'étendue" [„przestwór"], „la source" [„źródło"] et „les cascades" [„kaskady"]) constituant l'imagination poétique de Mickiewicz; dans la deuxième partie on repère également, décrit et interprète les formes mythopoétiques véhiculant la dimension symbolique réalisée non par le recours aux hiérophanies sacrales, mais par la création d'un code intrapoétique composé de signes-représentations (des formes se rassemblant pour exprimer de manière iconique les sens symboliques qui approfondissent et élargissent le champ du contenu principal de texte). Dans la dernière partie, en étudiant l'imagination matérielle de Mickiewicz, on a démontré comment l'aquacité organise et pénètre la totalité de l'univers de *Pan Tadeusz*, on a décrit „la lutte de la matière" qui se déroule dans ce poème; on a présenté également le phénomène de transformation des êtres qui dévoile la transcendance — trait fondamental pour toute la poésie de Mickiewicz. Ce mécanisme de métamorphoses symboliques a été utilisé dans l'interprétation des derniers poèmes lyriques de Mickiewicz pour montrer le procédé de créer, par le poète, d'un nouveau modèle de l'image poétique.

BUŚ

Na okładce
Paul Cézanne: *Jezioro Annecy*, 1896, London, Courtauld Institute of Art

Redaktor
Wiesława Bułandra

Korektor
Barbara Todos-Burny

Copyright © 1998
by Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
Wszelkie prawa zastrzeżone

ISSN 0208-6336
ISBN 83-226-0842-X

Wydawca
Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego
ul. Bankowa 12B, 40-007 Katowice

Wydanie 1. Nakład 300+50 egz. Ark. wyd. 11,5. Ark. druk. 11
Przekazano do składu we wrześniu 1998 r. Podpisano do druku w grudniu 1998 r.
Papier offset. kl. III 80 g
Cena 8 zł

Przedsiębiorstwo Miernictwa Górniczego Sp. z o.o. w Katowicach
ul. Mikołowska 100a, Oddział Poligrafii, tel. (032) 757-43-99

nr inw.: BGN - 2207



BG N 286/1744

ISSN 0208-6336

ISBN 83-226-0842-X